

الإِكْتَبُوكُ وَالْخَرَابِشُ

دَرَاسَاتٌ بِينِيَّوْبِيَّةٌ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ



عبد الفتاح كيتليطو



دار الطليعة - بيروت

جميع الحقوق محفوظة
لدار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت - لبنان

ص. ب ١٨١٣ - ١١

تلفون ٢١٤٦٥٩

فاكس ٩٦١١ - ٣٠٩٤٧٠



الطبعة الأولى: أيار (مايو) ١٩٨٢

الطبعة الثانية: نيسان (ابril) ١٩٨٣

الطبعة الثالثة: تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٧

الإِذْبَرُ وَالنَّرَابِضُ

دَرَاسَاتٌ بِنِيَوَيَّةٍ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ

عبد الفتاح كيليطو
أستاذ في كلية الآداب
جامعة الرباط



دار الطليقة للطباعة والنشر

محتويات الكتاب

5	تقديم
9	افتتاحية افتتاحية
		: القسم الاول :
12	- النص الأدبي 12
21	- تصنیف الأنواع 21
29	- قواعد السرد 29
40	- دراسة الأدب الكلاسيكي : ملاحظات منهجية 40
45	- تاريخ الشاعر 45
		: القسم الثاني :
54	- بين ارسطو والجرجاني : الغرابة والألفة 54
66	- الحريري والكتابة الكلاسيكية 66
78	- الزمخشري والأدب 78
87	- الملح والنحو 87
95	- نحن والستندياد 95
108	المراجع 108

تقديم

بِقَلْمِ عَبْدِ الْكَبِيرِ الْخَطِيبِيِّ

يشتمل هذا الكتاب على مجموعة دراسات تتدرج فيما يُسمى «النقد الأدبي». إنها دراسات متعددة، لكنها تستجيب لاستمرارية معينة كما يوضع الكاتب ذلك.

من جهة ثانية، يمكن اعتبار هذا الكتاب ذاته، بمثابة مدخل لتدخل أدبي جديد يأخذ على عاتقه التراث العربي وكذلك النظريات الحديثة المتصلة بموضوعة الكتابة.

لكن، كيف يمكن تقديم كتاب عندما يقدم هذا الكتاب نفسه بنفسه من حيث أنه يُضفي لاستقلاليته صارم؟

يمكن التمييز، بإجمالٍ، بين ثلاثة أنماط من التقديم:

(1) **مقدمة تقريرية** في غالب الأحيان لا تُضيف شيئاً إلى الكتاب المقدم. ويمكنها أن تكون فقط تجارية وإشهارية. إنها مقدمة تتلوّح أن توجه القارئ وأن تشرطه، وأن تُعطيه حُكماً مسبقاً على قراءاته.

(2) **مقدمة نقدية تدخل** في حوار مع الكتاب المقدم، تحلله لفائدة لها الخاصة مع مسائلته وعدم الاستسلام لما يُقدمه: ومن الضروري أن يكون هذا النقد متنبهاً بالقدر الكافي الذي يتيح إبراز أصالة الكاتب، وأن يكون متباعداً بما يكفي لكي لا يختلط صوته بصوت الكتاب.

(3) **مقدمة موازية للنص**: وتكون مستقلة تماماً عنه. إنها إذن مقدمة جدًّا غير مباشرة. هذه المقدمة، مع احتفاظها بحرفيتها، يتحتم

عليها أن توجه انتباها للتحيزات والأسئلة المطروحة . فلأنَّ نصُّ الكاتب يجب أن يُلحق بصاحب التقديم ، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب : فكل واحد منها يعمل لحسابه الخاص .

لتقدم قليلاً . إن نية الكاتب عبد الفتاح كيليطو ، ترمي إلى تدقيق بعض المصطلحات : الأدب ، النوع ، النص ، تاريخ الأدب ، السرد .. وفعلاً ، إنه يُعرف كل موضوعة من هذه الموضوعات بانتباها مُحتَرزاً ، وبطريقة تدريجية . إلا أنه انتباه مصحوب بنوع من المُكرِّر النادر في مجال النقد الأدبي . فلَكَنْ يوجد هذا الأخير ، يتحتم عليه أن يكون « نقدياً » ، أي أن يَتَمَثَّل نظريات ومناهج التحليل ؛ ومن جهة ثانية ، يتحتم عليه أن يكون « أدبياً » وذلك باستبطان الأشكال الإستطيقية لتحليله حتى يتمكَّن ليس فقط ، من الحديث عنها بدقة ، بل من أن يصبح فناً للكتابة الخصوصية ، وفناً مُتناصاً ، أي كتابة نقدية بالمعنى العميق .

أسوقُ مثلاً على ما حققه كيليطو : عندما يحدثنا عن الحريري أو عن الجرجاني أو عن الف ليلة وليلة ، فإنه يسعى بالتأكيد إلى تحليل بنية المقامة أو بنية النحو العربي أو بنية الحكاية العجيبة ، إلا أنه ، إضافةً إلى ذلك ، يُقدم لنا متعة مزدوجة : متعة قراءة هؤلاء الكتاب ، ومتعة قراءته هو بصفته ناقداً أدبياً . إنها متعة يقظة وَماكرة : إنها الابتسامة المقلقة لهذا المُحلل .

ظاهرياً ، نحن أمام خطاب أستاذِي متوفِّر على جهاز من المراجع والمصادر والمناقشات اللامُتَهِيَّة بين أساتذة جديين جد مُتحذلقين في غالب الأحيان مما يجعلهم يُنصلتون إلى أنفسهم وهو يتكلمون بدون أن يُقطِّعوا حواجهم وكأنما العالم مسرح لِندوة كُونية ! ظاهرياً ، قُلْتُ ، وأنا أظن (أكثر من الظن) بأن كيليطو أراد أن يُقدم هنا صورة كُرسِي فارغ لأستاذِ جامعي مُخْتَفٍ في مكان لا يعلمه إلَّا الله . وأنصَح القارئ بِالْأَنْ يجلس على ذلك الكرسيِّ ، لأنَّه يخاطر بِالْأَنْ يُلْقِي عليه سوى ظلَّ الطالبِ الأبدِي .

اذن ، فإنَّ كيليطو يستعمل الأسلوب الأستاذِي (المهيمن على

النقد الأدبي) بالقدر الذي يكون معه هذا الأسلوب فاعلاً ؛ وفي نفس الوقت ، ينتقده ويُخضعه لتحليل تناصي ، تحليل يكتب تدريجياً . ذلك أن الأسلوب الأستاذى ينتمي أولاً إلى كلام تعليمي . ويجب أن ندقق : فالكتابة ليست مجرد نقل للكلام ، بل على العكس ، تعمل ضد الكلام أو على الأقل تعمل بطريقة موازية لها . فالشخص الذي يكتب هو أولاً ذلك الذي لا يتكلم أثناء الكتابة . الكلام ليس هو الكتابة ، والعكس بالعكس . يبدو هذا الاقتراح بسيطاً ، لكنه ، عملياً ، يجرّ إلى عواقب جوهرية بالنسبة لمفهوم اللغة . إننا نضحك من ذلك الذي يتكلم مثل كتاب ، وهذا شيء طبيعي ، لكننا لماذا لا نضحك من ذلك الذي يتكلم وهو يظن أنه يكتب ؟ مع أن هذا هو الشائع خاصة في هذه الأزمنة التي يسود فيها الكلام المحترف وكلام الصحفيين .

إن الكتابة تتبنى في الاختلاف مع الكلام وذلك بالقدر الذي يتحتم عليها ألا تُقلده مطلقاً ، ولا أن تستنسخه طبق الأصل ؛ بل ، بالأحرى ، الكتابة تغير الكلام وبتغييره وتحويره ، تُحفل اللغة . إنها ، وبالأخص الكتابة الشعرية ، تتتوفر على أعلى طموح ، أي تحقيق التماهي التام بين الكلمة والشيء ، بين الشيء وإيقاع الجسد . حينئذ تنبثق أنشودة الفكر .

على أنه يجب ألا نظن بأن مثل هذا التعارض بين الكلام والكتابة هو تعارض مطلق : بل يجب أن ندرك بأن إيقاع الجسد هو ذاته حركة اللغة . فأنت ، أيها القارئ ، عندما تكتب ، فإنك تعمل انطلاقاً من قوانين للكتابة لها استقلالها مثل جميع قوانين الفن ، إنه لا يكفيك أن تعرف الآداب وتقاليدها بل المطلوب منك ، عن طريق الصوت اللأشخصي للغة ، أن تنساها داخل إيقاع جسسك . فكمما أن حياتك شخصية بالنسبة لك ، فإن أي أحد لا يستطيع ، حسب هذا المبدأ ، أن يكتب بذلاً عنك . ستكون وحدك أمام شساعة كل لغة ؛ وستبدأ تجربتك معها في السراء والضراء .

فعلاً ، إن هذا الاختلاف بين الكلام والكتابة يقع داخل اللغة : وهنا تكمن الإزدواجية اللغوية الأولى ، إذا صرّح التعبير .

إن عصرنا قد أنجز ، في هذا المجال ، خطوة داخل الفكر . ومفهوم اللغة لم يعد يُعتبر بصفته وحدة في نسق اشارات تستطيع الذات sujet (والذات غير مقتصرة على الإنسان) أن تتحكم فيه كيما تشاء . إن اللغة ولغة الحديث ، هما ذاتهما المحرّكان النشيطان للإنسان ولأفكاره ولجسده ولكتينونته . ليست اللغة جزءاً من الإنسان ، بل هي أفق استطاعته (وعجزه كذلك) في أن يعيش حياته وموته وذلك بالتكلم عنهم وبكتابتهم مع أكثر ما يمكن من الدقة .

تلك بعض الخواطر عبرت عنها هنا باختصار، وأتمنى للقارئ أن يقرأ هذا الكتاب الصغير بمنتهى مُتنبهة .

الرباط ، 6 أبريل ، 1982

عبد الكبير الخطيب

افتتاحية

الدراسات التي يشتمل عليها هذا الكتيب¹ موزعة الى قسمين .
القسم الاول يهتم بتوسيع بعض الكلمات : النص ، الأدب ، النوع ،
السرد ، تاريخ الأدب . القسم الثاني يهتم بتحليل بعض المؤلفات
الקלאسية : اسرار البلاغة ، مقامات الحريري ، مقامات
الزمخشري ، ملحمة الإغارات ، حكاية السنديbad . هذا لا يعني ان
القسم الثاني «يطبق» العموميات الواردة في القسم الاول ، فكل دراسة
مستقلة بذاتها وليس بحاجة الى ان تستند الى جاراتها . ومع ذلك
يبدو لي ان مفهوم الغرابة يجمع هذا الشتات .

السرد يبتدئ عادة بوصف سفر او انصراف او ذهاب . ما أكثر
الروايات والافلام التي تفتتح بمشهد طائرة تقلع او سيارة تندفع او
فرس ينطلق او قطار يستعد لمغادرة المحطة او طائر يطير او باخرة
تبحر ! هذه الحركة تنقل البطل من فضاء الى فضاء وتثير السؤال
المعروف : ماذا سيحدث ؟ ليس من الضروري ان ينتقل البطل الى

(1) أعدت ما بين 1975 و 1980 ، ولا فكrt في جمعها حذفت منها الفقرات التي بدت لي
سخيفة او «متجاوزة» . هذا لا يعني اني راض عن الصفحات التي احتفظت بها .
ان من مارس الكتابة يعرف انه لا يرضى كل الرضى الا عن الكتاب الذي لم يكتبه بعد ،
الكتاب الذي يحمله في ذهنه على شكل صور وخطوط وأشباح ...

فضاء عجيب تسكته الجن والعفاريت . المهم هو أن يجد نفسه في فضاء «آخر» لا يعرفه ، أو سمع به فقط ، أو تغيب عنه مدة طويلة ، أو لم يكن يتصور أن يجتاز يوماً مدخله .

ليس البطل وحده الذي يتحرك . القارئ بدوره ينتقل من فضاء (البيت ، قاعة السينما) إلى فضاء الحكاية وإلى زمن الحكاية . عملية القراءة مرسمة في افتتاحية السرد² : عندما تدخل منزلًا أجنبيًا فانك لا تكتفي بفتح الباب (الكتاب) ، لا بد لك من اجتياز «عتبة» ، وبعد ذلك لا تدري أين ستتجه بك أقدامك .

والشعر ؟ ان قراءة قصيدة تحملك الى فضاء لغوي مخالف لفضائل اللغوي اليومي فتلتفي بصياغات وتعابير وأوزان وقوافي لا يعنيك ان تستعملها في مخاطباتك . عندما تتكلم او تكتب فانك تتجنب التكرار جهد الامكان (تذكر عناءك وأنت تلميذ تحرصن على أن لا تكرر نفس الكلمة في تمرين الانشاء). لكن التكرار يصير فضيلة في الشعر ...

الشعور بالغرابة يتأكد عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحددها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها . ما أكثر القراء الذين لا يبصرون العتبة فيتجولون في الماضي كما يتجلولون في الحاضر ، وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة ولا يجرؤون (أولاً يباليون) باجتيازها ، وما أكثر القراء الذين يقدمون رجلاً ويؤخرون أخرى ! على أي حال كلنا نعلم أن تحديد المستقبل مرهون بتحديد الماضي وتحديد الماضي مرهون بتحديد الغرابة .

(2) في السنوات الأخيرة ظهرت في فرنسا عدة دراسات تصب اهتمامها على افتتاحية السرد (الكلمات الأولى ، الجملة الأولى ، الفقرة الأولى ، الصفحة الأولى ...) . وتبرر «عتبة» القراءة الى جانب «عتبة» الحكاية . انظر مثلاً مقال دوشي .

القسم الاول

الفصل الأدبي

في حديثنا المدرسي، وفي مناسبات أخرى، نستعمل كلمة «أدب»، إلا أننا في الغالب لا نفكّر أو لا نرغب في تحديدها وتوضيح معالمها . فكأن المدلول الذي تؤديه معروفة وطبيعي ولا يشكل معضلة خلقة بأن تؤدي إلى دراسة مستقلة وجدية . وهكذا نلاحظ أن مقرراتنا ، سواء بالعربية أو بالفرنسية ، لا تتضمن أية فقرة تعنى بهذه المسألة وتناولها من كل جوانبها . والغريب أن العديد من الكتب التي تطلع علينا تحت عنوان : «تاريخ الأدب» (العربي أو الفرنسي) تمضي في سبيلها دون أن تشعر بأدنى حاجة إلى تعريف الكلمة السحرية ، بل لا تعلن عن الدوافع التي أدت بها إلى اختيار نصوص معينة وإلى دراستها على أساس أنها نصوص أدبية.

صحيح أن بعض الدراسات تهتم بالاثر الذي تخلفه - أو يجب أن تخلفه - النصوص الأدبية في المجتمع . لكن هذه الدراسات تمر بجانب المسألة التي نحن بصدده اثارتها ، لأنها تصب اهتمامها على وظيفة الأدب وتفترض أن طبيعة الأدب معروفة . فإذا أردنا أن نخرج من الحلقة المفرغة (« الأدب هو الأدب ») فلا بد أن ننتبه إلى توضيح القرار الضمني الذي يجعلنا نصف بعض النصوص بأنها نصوص أدبية . إلا أننا عندما نحاول القيام بهذا العمل نجد أنفسنا أمام سؤال لم يكن في الحسبان . ذلك أننا انزلقنا، بدون شعور، إلى استعمال كلمة

سحرية أخرى وهي كلمة «النص»، لهذا فإنه ينبغي قبل كل كلام عن الأدب أن نوجه جهودنا إلى تعريف النص بصفة عامة . ما معنى النص؟ أول ما نلاحظ أن كلاماً ما لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة ، فعملية تحديد النص ينبغي أن تحرم وجهة نظر المنتدين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يعتبر نصاً من طرف ثقافة أخرى، بل هذا ما يحدث في الغالب. في هذا الإطار أشار بعض السيميائيين¹ إلى أنه من وجهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الأخرى كخلط من الطواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط يجمع شتاتها ويجعل منها نظاماً موحداً ومتلاحم الأجزاء . هذا ما كان يحدث مثلاً للرحلة العربية عند اجتيازهم لحدود مملكة الإسلام، حيث كانوا يشعرون بمزيج من الدهشة والتقوّف، وهو شعور نابع من كونهم لم يكونوا في الغالب يلمّسون الثقافات الأجنبية كوحدة عضوية تتمنع بنظام محكم وكامل. إذا قبلنا هذه الفكرة نستطيع أن نرسم الجدول التالي:

ثقافة ≠ لا ثقافة

نظام ≠ لا نظام

وإذا أخذنا بفكرة أن الثقافة مكونة من مجموعة من النصوص فإنه يتبع علينا أن نضيف إلى الجدول ما يلي :

نص ≠ لا نص

هنا لا بد من الإشارة إلى أننا عندما نتكلّم عن النص، فإننا نفترض عادة وجود اللانص؛ علينا إذن أن نبين الفرق بين النص واللانص . فمثلاً هل تعتبر المكالمة الهاتفية نصاً؟ هل الحوار اليومي المتقطع نقول أنه نص؟ قد يقال بأن النص هو ما هو مكتوب . ولكن هل الإعلانات التي على واجهات المتاجر تعتبر نصاً؟ وما هو المصير الذي نخصصه للأعلان عن بيع سيارة في جريدة؟

(1) ليتمان . 1975 . ص . 97 . [للمعطيات الكاملة عن المراجع الواردة في الحواشي، يرجى من القارئ طلبها في قائمة المراجع المثبتة في آخر الكتاب].

كيفما كان الحال فانه لا يكفي ان تكون هناك جملة او مجموعة من الجمل ، سواء كانت شفوية او مكتوبة ، لتقرب بأنها نص . لا بد من شيء آخر ، لا بد أن تحكم عليها الثقافة المعنية وترفعها الى مرتبة النص ، فحسب لوتمان وبياتيفورسكي² توجد في كل مجموعة بشرية نسبة ضخمة من الاقوال هي بمثابة لا نصوص وكالخلفية التي تتبع منها النصوص . كيف تتم التفرقة بين النص واللانص ؟ كيف يصير قول ما نصا ؟ العملية تتم اذا انضاف الى المدلول اللغوي مدلول آخر ، مدلول ثقافي يكون قيمة داخل الثقافة المعنية . اللانص يذوب في المدلول اللغوي ولا ينظر اليه الا من هذه الزاوية . أما النص فانه يتمتع بخصائص اضافية اي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص . الحكم والامثال لها صياغة تميزها عن غيرها من الاقوال التي لا تعتبر نصوصا . هذا لا يعني أن اللانص ليس له تنظيم ، الا انه تنظيم لغوي ولا يستشف منه - بخلاف النص - اي مدلول ثقافي . وربما نستطيع أن نلمح نوعا من المشابهة بين النص والثقافة من جهة واللانص والثقافة من جهة أخرى فنقترح القول بأن علاقة النص بالثقافة كعلاقة اللانص باللاتسافة .

النص : الثقافة : اللانص : اللاتسافة .

ما دام النص له مدلول ثقافي فانه يحتفظ به ويخشى عليه من الضياع ، فهو لهذا السبب يدون ويحصر بين دفتري كتاب³ ، الا انه لا يكفي أن يكتب قول ليصير نصا . لا ينبغي أن ننسى ان النص يكون نصا حسب وجهة نظر ثقافة معينة . ففي المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها منتشرة انتشارا واسعا ، يمكن اعتبار التدوين معيارا كافيا اذ لا تدون الا النصوص ، وهذا ما حصل مثلا في العصر الكلاسيكي العربي . أما في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة انتشارا

. 207 - 206 (2) 1969 ، ص .

(3) المرجع السابق ، ص . 206 .

واسعا ، فان التدوين ليس بالمعيار الكافي .

النص لا يدون فقط بل يحرص على تعليمه . فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن الا الاقوال التي تعتبر نصوصا اي الاقوال التي يجب الاخذ بها والاستشهاد بها والنسيج على منوالها والعمل بمقتضاهما . وبما ان النص يكون عادة عسيرا او غامضا او «غنيا» فانه لا بد من مفسر او مؤول يوضح جوانبه المظلمة^٤ . لنتذكر فقط التأويلات التي أثارها كتاب سيبويه ومفتاح العلوم للسكاكى .

والتفسير بدوره قد يصبح نصا ويحتاج الى مفسر جديد وهلم جرا . وهنا لا بد من التأكيد على العلاقة التي تربط النص بالتعليم . فالتعليم هو الذي يحقق الهدف الذي يرمي اليه النص ، وهذا الهدف هو التكرار والاجترار . ولا بد كذلك من الاشارة الى ان اللانص لا يفسر ولا يؤول ولا يعلم ولا يحظى بأى اهتمام ، بل لعل انعدام التفسير يشكل مقياسا كافيا لتعريف اللانص . **الف ليلة وليله** لم تفسر لانها - حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية - لم تكن تعتبر نصا . كان ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحدد النص . ومن بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة كما أسلفنا وكذلك نسبة القول الى مؤلف معروف بقيمة أي مؤلف يجوز ان تصدر عنه نصوص . ليس بامكان اي واحد ان تعتبر اقواله نصوصا فاذا كان الكلام لا يحصى فان النصوص - كما يقول ميشيل فوكو - نادرة^٥ . ومن جملة الاسباب التي تفسر هذه الندرة وجوب تحقيق شروط دقة لا يمكن بدونها ان يصير شخص ما مؤلفا يعتد بكلامه^٦ .

تنقصنا دراسة تبين كيف يتحول متكلم الى مؤلف حجة . لا بأس

(4) المرجع السابق ، ص . 211 .

(5) فوكو ، ص . 156 وما بعدها .

(6) كيليطو ، 1980 ، ص . 395 - 396 .

هنا من أعطاء بعض الاشارات العابرة حول هذا الموضوع. اذا تصفحنا وفيات الاعيان لابن خلكان فاننا نلاحظ ان المؤلف الحجة ليس له طفولة. الطفولة فترة حتمية يمر بها الانسان الا انها ليست ذات بال بل يجب التحرر منها ونسبيانها. لذلك فهي لا تستحق الذكر، تماما كالالانص. ابن خلكان لا يهتم بالمؤلف الحجة الا عندما يتلقى هذا الاخير بشيوخه اي بحفظ وخرزه النصوص (المؤلف العصامي شيء لم يكن يتصور).

هذه المرحلة هي اهم مرحلة في حياة المؤلف الحجة اذ لقاوه مع شيوخه لقاء مع من لهم الصلاحية ومن يعول عليهم في تبليغ النصوص. وبعد هذا اللقاء يمكنه ، اذا اجازوه ، ان يصبح في مستواهم وأن يبلغ بدوره النصوص التي تلقاها عنهم (الاجازة، سواء بالمعنى القديم او الحديث، هي الرخصة التي تمنح لتبليغ النصوص). فسواء كتب شعرا او رسالة او كتابا او اكتفى بترديد ما حفظ، فإنه يمتلك نفوذا كبيرا لانه يصبح احد الاعمدة التي ترتكز عليها الثقافة، يعني انه يفوه بنصوص تنضاف الى النصوص الاخري المكونة للثقافة. والتحول الذي يحدث لقائل عندما يصبح مؤلفا حجة يظهر حتى في اسمه الذي ينسى ويبدل باسم آخر. من هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان ؟ انه الحريري. من هو أبو القاسم محمود بن عمر ؟ انه الزمخشري. فكأن المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد ويطلق عليه اسم جديد.

هذا التأكيد على المؤلف الحجة كان لا بد منه لأن المؤلف الحجة هو الذي يمنح للنص قيمته بحيث ان عبارة «نص بدون مؤلف» عبارة فيها مناقضة في الكلام. في الثقافة العربية الكلاسيكية قد ينسب نص الى عدة مؤلفين الا ان النسبة في حد ذاتها تبقى قارة . فلهذا لم تصلنا، على العموم، نصوص مجردة عن اسم مؤلفيها.

* * *

بعد هذه التوضيحات الوجيزة لكلمة «نص»، علينا أن ننظر الى

كلمة «أدب». أول ما نقوله هو أننا اليوم لا نكاد نستعملها بمدلول الذي كان لها في الثقافة الكلاسيكية، وإنما نستعملها بمدلول كلمة «Littérature» ، وفرق بين أن تقول «الإدب» وبين أن تقول «Littérature» . ولعلنا سنقر بهذا إذا حاولنا ترجمة عنوان الإدب الكبير أو الإدب الصغير لابن المفعع إلى الفرنسية ... واللاحظ أننا عندما نكتب تاريخ الإدب العربي - وهذا شيء يشكل خطراً كبيراً - نكتبه انتلاقاً من مدلول كلمة «Littérature» أي أننا نسقط التصورات المعاصرة على ما ألف في القرون السالفة. لهذا يحق لنا أن ندعو إلى تاريخ للإدب العربي يحترم جهد الامكان المدلول القديم ويبين التطورات التي مر بها.

وإذا جاز من الآن أن نصيّد في الماء العكر فاننا نقول بأن الإدب (بالمعنى القديم) يشكل نمطاً خطابياً (un type de discours) ينبغي التنقيب عن مكوناته البنوية . فعند ابن المفعع تدل الكلمة على ما يجب التحليل به من الأخلاق والفضائل، وعلى النسق الذي يجب مراعاته في المعاملات مع الغير. الإدب بهذا المعنى له صبغة تعليمية والنص الذي يحقق هذه الصفة تغلب عليه صيغة الامر والنهي. بهذا المعنى نجد كثيراً من الانواع تدرج تحت نمط خطابي يمتاز بهذه الخاصية البنوية. نذكر من بين هذه الانواع الحكمة والموعظة والمثل وخطبة الجمعة التي تدخل جميماً في باب الامر والنهي، في نمط خطابي معين هو الخطاب التعليمي. وبالرغم من الفروق الموجودة بين هذه الانواع فإنه من الواضح أن نفس القاعدة تعمل فيها. وإذا اطلقتنا من الاهتمام بالنمط نجد أن حكم زهير في معلقته أقرب إلى الموعظة منها إلى الشعر . وكتاب كليلة ودمتة كذلك أقرب إلى الموعظة منه إلى القصة، إذ أن الحكايات الموضوعة علىأسنة الحيوانات تصور حكمة صريحة أو مضمّنة، وهي حكمة تتميّز بالامر والنهي. الإدب في هذا المجال له مدلول واحد رغم الانواع العديدة التي تدرج تحته والتي لها مميزاتها الخاصة.

إذا تطرقنا الآن لكلمة (Littérature) ، فاننا نلاحظ أن

المفهوم الذي تؤديه حديث الميلاد لا يتعدى عمره قرنين من الزمن إذ تمت ولادته في نهاية القرن الثامن عشر . وقد تبلور داخل الرومانسية الألمانية وبكل تدقير داخل ما يسمى مجموعة «*بيينا*» التي كانت مكونة من أسماء كنوفاليس وشيلينغ والأخوان شليفل⁷ . وبهذا الصدد ينبغي ان نطرح التصور التقليدي للرومانسية التي نرى فيها بكاءً وحنينا وأحساس رفيعة وأشياء من هذا القبيل . فلا بد من تصحيح هذا التصور بالرجوع الى الدراسة الجادة لبدایات الرومانسية أي الى النظريات التي صدرت عن مجموعة *بيينا* .

لا شك أن السؤال التالي يخامر ذهن القارئ : هل المعنى الحديث لكلمة «*Littérature*» كان مجهولاً فيما مضى ؟ اذا وضعنا السؤال هكذا فاننا نفترض أن السؤال واضح واننا نعرف ما تعني عندما نستعمل الكلمة الا اننا ربما نستطيع أن نقول انه قبل الثورة الرومانسية الألمانية كان الكلام يدور حول الانواع التي كانت تعتبر قارة وثابتة ومنفصلة بعضها عن بعض . أما مع الرومانسية فاننا نلاحظ نزعة نحو التركيب ومزج الانواع والمتضادات . لهذا نجدهم يولون اهتماماً كبيراً لشكسبير الذي لم يكن يلتزم صوتاً واحداً في مسرحياته وانما يمزج أصناف الكلام فيمزج مثلاً الكلام الجن بالكلام السوقي . ونفس النزعة جعلتهم يهتمون بالحوار الإفلاطوني الذي يتقبل في ثنائيه عدة أنواع مازجاً الجد بالهزل⁸ . والشيء الذي لا يجب اغفاله هو انهم يضعون الرواية في الصدارة لأنهم انتبهوا الى كونها تتضمن او يمكن أن تتضمن جميع الانواع . في القرون الماضية كانت الرواية بمثابة الفرد الفقير في عائلة الانواع ، الا أنها منذ نهاية القرن الثامن عشر أي في فترة معاصرة لميلاد مفهوم «*Littérature*» ولبنوغ الرومانسية ، أخذت تشق طريقها شيئاً فشيئاً الى حد أنها

(7) لاكو - لابارت ونانسي ، ص . 17 .

(8) المرجع السابق .. 270 و 285 .

(9) المرجع السابق ، ص . 276 .

صارت مع مرور الزمن قمة الانواع. ذلك أنها تستوعب الرسالة والمذكريات والسير الذاتية والحوار المسرحي بل يمكن أن تستوعب حتى الشعر. وإن تعودنا على قراءة الروايات هو الذي يجعلنا لا نلمح هذه الخاصية.

بعد هذا لا نبالغ اذا قلنا إننا ما زلنا اليوم ندور في فلك النظريات التي ظهرت مع مجموعة يينينا. فمثلاً عندما يقول موريس بلانشو بأن «الادب لا يقبل التفرقة بين الانواع ويرمي الى تحطيم الحدود»¹⁰ فإنه يبقى في الخط الذي رسمه الرومانتيكيون. وعندما نسمع بأن النص الادبي يجب، بالإضافة الى التحرر من الانواع، ان يسعى الى تضمين النظرية التي انتجته¹¹ وإن العناية كل العناية ينبغي أن تتجه نحو عملية الانتاج نفسها، فإننا مرة أخرى نردد ما جاءت به مجموعة يينينا.

بقي أن نتساءل هل يوجد تعريف بنويي للنص الادبي، أي تعريف يعتمد على بنية النص الادبي. فيما أنتا رمينا بعرض الحائط التفرقة بين الانواع (أو توهمنا بذلك) فإن التعريف الذي ننقب عنه يجب أن يشمل جميع الانواع التي تعتبر أدبية أي يجب أن لا ينظر الى الانواع على حدة وإنما الى النص الادبي كييفما كان نوعه. ويجب فوق ذلك أن يكون من الدقة بحيث لا ينطبق الا على الادب، بل ان هذا التعريف هو الذي سيجعلنا نقرر ما هو أدب وما هو ليس بأدب.

بعد كل هذا التشويق سنقول بأن التعريف الذي نود العثور عليه غير موجود. هناك طبعاً عدة تعريفات لكنها لا تشمل الا قسماً من الادب وتبقى عاجزة عن الاحاطة باقسام أخرى. وكمثال على ذلك سنورد تعرفيين شائعين¹². التعريف الاول يرى في النص الادبي احالة على عالم أشياء وشخصيات وأحداث خيالية. أما التعريف الثاني فانه ينطلق من «الوظيفة الشعرية» كما حددها ياكوبسون، ويرى ان النص

(10) بلانشو ، ص . 164 . انتظر كذلك ص . 293 .

(11) لاكر - لبارت وناسني ، ص . 275 .

(12) تودوروف ، ١ ١٩٧٨ ، ص . 15 - 18 .

الادبي يتميز بتقييم الامكانيات اللغوية بحيث ان وظائف الكلام الاخرى تقاد تنمحي لترك المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر النص، علاقات تتجلی مثلا في الوزن والقافية والجنس والطابق. لكن يکفي أن نمعن النظر في التعریفين ليتبين لنا طابعهما المحدود. فالتعريف الاول ینطبق بالخصوص على المسرحية والرواية بينما التعريف الثاني یخص الشعر بالدرجة الاولى. وعلاوة على هذا فان كلا التعريفين واسع أي يتعدى نطاق ما نعتبره اليوم أدبا. هل الاستاذ الذي يقول لطلبته : لتخيل كذا وكذا ، هل هذا الاستاذ يفوه بنص أدبي ؟ هل الهذيان الذي يصدر عن المحمومين والمجانين أو عن المرضى أمام المحل النفسي يمكن أن یعتبر أدبا ؟ أما اذا نظرنا الى التعريف الثاني فاننا نلاحظ أن النزعة الى منح الكلام قيمة مبنية على تنظيم ثابت نجدها في ميادين بعيدة عن الأدب، نجدها في الإعلان التجاري مثلا ..

تعريف الأدب یفشل في بناء موضوعه (objet) والاحاطة بهذا الموضوع بصفة مقنعة . ولعل هذا الفشل یرجع الى الاصرار على دراسة الخطاب الادبي بمعزل عن الخطابات الأخرى¹³ . ما أكثر الخطابات المختلفة الأنواع التي تتلقفنا في كل وقت وحين . لسبب أو آخر فاننا لا نهتم الا بالخطاب «الأدبي» ومقرراتنا المدرسية والجامعية لا تولي أي اهتمام للخطابات الأخرى (الخطاب الصحفي مثلا) ... محاولة تعريف الأدب محاولة سابقة لأوانها ولن تنتج ثمارها الا في اطار نظرية شاملة لكل انماط الخطاب . هذا بالإضافة الى انه ليس هناك مبرر لاعطاء الأولوية للخطاب الأدبي على حساب الخطابات الأخرى .

(13) بارت ، 1968 ، ص . 7 : تودوروف ، 1978 ، ص . 25 - 26 .

تصنيف الانواع

اذا قرأت في ملصق الاعلان التالي : « أنتيغون ، مأساة لسوفوكل » و اذا عزتم على مشاهدة المسرحية فانني سأذهب الى المسرح باستعداد فكري معين ، حتى وان كنت أحجل قصة انتيغون . ذلك ان كلمة « مأساة » ستجعلني أتنبأ بالجو العام للمسرحية وبمجرى معين للأحداث : سأتخيل أن العنف سيسيطر على العلاقة بين الأبطال ، وأن النهاية ستكون مفجعة ... هذا الاستعداد الفكري لن أجده في نفسي اذا ما ذهبت لمشاهدة ملهاة أو مسرحية « اجتماعية » . انطلاقا من هذه الملاحظة العادلة يمكن القول أن كل نوع أدبي يفتح « أفق انتظار »¹ خاصاً به . راجع نفسك وسترى أنك لا تقرأ رواية بوليسية كما تقرأ رواية جنسية أو رواية أبطالها رعاة بقر .

كيف يتكون أفق الانتظار ؟ عندما يطلع القارئ (أو المترج) على مجموعة من المأسى ، فإنه ينتبه الى العناصر التي تجمع بينها . وعندما يطلع على مأساة جديدة فإنه ينتظر أن يجد فيها نفس العناصر التي سبق له أن فرزها (عادة بصفة ضمنية) . النوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في ابراز نفس العناصر .

هناك عناصر أساسية وعنابر ثانوية . اذا لم يحترم النص العناصر الثانوية ، فإن انتمامه الى النوع لا يتضرر . أما اذا لم يحترم

(1) ياوس ، 1970 ، ص . 81.

العناصر الأساسية (« المسيطرة »)² فإنه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر أو ، في الحالات القصوى ، يخلق نوعاً جديداً . والجدير بالذكر أن الأخلاص بالنوع يعتبر ، حسب الثقافات والعصور ، تقاصيراً مذموماً أو فضيلة يرحب بها .

النوع له اسم به يعرف ، ولكن عملية التسمية يعتريها أحياناً بعض التردد³ . اذا قرأت المقامات الفاسية لابي سعيد الوهاراني فانك ستتجدها مخالفة لمقامات الهمذاني والحريري . ومع ذلك فان وجود كلمة « مقامة » في العنوان سيحثك على البحث عن تعليل لها وعن الخصائص البنوية التي دفعت ابا سعيد الى اللجوء اليها . وعلى العكس ، قد تجد نصاً لا يسمه صاحبه بوسم المقامة ولكن ذلك لا يمنعك أن ترى فيه خصائص المقام (مثلاً أحاديث ابن شرف القير沃اني) .

عندما تتحدث عن نوع من الانواع فانك لا محالة تستند اثناء حديثك ، بصفة صريحة أو ضمنية ، الى نظرية في الانواع . خصائص نوع لا تبرز الا بتعارضها مع خصائص انواع أخرى . تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سوسيير : النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس وارداً في الانواع الاخرى . اذا تأملت نوعين (المدح والهجاء مثلاً) فانك ستلاحظ خصائص متعارضة ومتبادلة الارتباط ؛ تحديد النوع يقتضي منك أن تعتبر الترافق في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى . لهذا فان دراسة نوع تكون في نفس الوقت دراسة للأنواع المجاورة .

هذا لا يعني أنه يلزمك الاعتناء بسائر الانواع عندما تخوض ، مثلاً ، في دراسة الهجاء . لا أظن أن النسبة أو الخمريات ستكون ملائمة لبحثك ، يكفي أن تنظر جهة المدح ، والعتاب ، والوعيد

(2) توماشيفسكي ، ص . 303 : يواں ، 1970 ، ص . 83 .

(3) فييتور ، ص . 506 : تودروف ، 1972 ، 1 ، ص . 194 .

والانذار ، والمناظرة .

مسألة الانواع تذكر بمسألة الصور البلاغية . هل يمكنك أن تتكلّم عن الانواع دون أن تلجأ إلى التقسيم ؟ ثم هل للانواع عدد يمكن حصره ؟ قل نفس الشيء عن الصور والمحسنات التي تكاثر عددها مع مرور الزمن في المصنفات البلاغية . ولكن الشره الاستيعابي والتقسيمي لم يتعرض للانواع كما تعرض للصور البلاغية . ومرد ذلك لكون القدماء يميزون بين الانواع النبيلة والانواع السوقية فلا يهتمون الا بالاولى . أما فيما يخص المحسنات فان التفضيل بصفة عامة غير وارد (هل الطباق أ nobel من التورية ؟) .

من المفيد أن نتعرض بايجاز لكلام القدماء عن النظم والنشر، وعن الجد والهزل .

النشر يعني التشتت والتبعثر ، والنظم يعني الترابط والتماسك .⁴ التقرقة مبنية على تشبيه الكلام بالدر وعلى تفضيل المنظوم على المنشور . النظم بمثابة الخيط الذي يجمع الدرر ويحفظها من التبدد والضياع . الخطاب الأكثر تماسكا هو الخطاب الذي يخضع لاكبر عدد من الضغوط . من الواضح أن درر النشر تنتظم حسب ما تسمح به قواعد النحو والا فان الكلام يصير بمثابة «هذيان» ، ولكن الشعر يضيف الى قواعد النحو قواعد الوزن والقافية . ما القول في السجع ؟ السجع يتتجنب التشتت بوسائل شبيهة بوسائل الشعر ، والمعروف أنه ابتداء من القرن الرابع ، كان السعي لتقريب الشقة بين النثر والشعر : صار الشكلان يعالجان نفس الاغراض ويستجيران بنفس المحسنات .

(4) الا ترى ان الدر - وهو اخو اللفظ ونسيبه ، واليه يقاس ، وبه يشبه - اذا كان متنورا لم يؤمن عليه ، ولم ينفع به في الباب الذي له كسب ، ومن اجله انتخب ، وان كان اعلى قدرها واغل ثمنها ، فاذًا نظم كان اصون له من الابتدا ، واظهر لحسن مع كلة الاستعمال » (ابن رشيق ، I ، ص . 7) .

(5) جرجاني ، ص . 2 .

الكلام عن الجد والهزل يذهب في اتجاهين . فمن جهة يوصف بالهزل الخطاب السخيف أو الخطاب الذي لا يجوز أن تطلع عليه « العذراء في خدرها » (شعر ابن الحجاج وابن سكره مثلا) . ومن جهة ثانية توصف بعض أنواع السرد بالهزل . في مقدمة *كليلة ودمنة* يستعمل ابن المقفع كلمة هزل (وكلمة لهو) كمقابل لكلمة جد . الهزل يحيل على الحكايات الموضوعة على السنة الحيوانات ، والجد يحيل على « الحكمة » التي يجب استخراجها من تلك الحكايات . الهزل لا يليق الا « بالسخفاء » ، أما « الحكماء » فأنهم يخترقون الحكاية ويستفيدون من الدرس الأخلاقي الذي تتضمنه⁶ . لم يكن السرد مقبولا في الثقافة الكلاسيكية الا عندما يشتمل على حكمة (*كليلة ودمنة*) أو عبرة (*السرد التاريخي*) أو صورة بلاغية ترفع من قدره (*المقامات*) . خذ مثلا بيت امرئ القيس :

ويوما على ظهر الكثيب تعذر

علي وألت حلقة لم تحطل
يقول الباقلاني معلقا على هذا البيت : « لا فائدة لذكره لنا ان
حببته تمنعت عليه يوما بموضع يسميه ويصفه »⁷ ، ان ما أزعج
الباقلاني هو انه أصيب بالعي أمام البيت لأن وسائله النقدية لا تؤهله
لتحليله : ليس في البيت استعارة يسميها او طباق يذكره . اذا تعرى
السرد من الحكمة ومن العبرة ومن البديع فانه يرفض باحتقار . لهذا
السبب أهملت حكايات الف ليلة وليله في الثقافة الكلاسيكية . أي
فائدة تجني من حكاية تقول إن فتى دخل بستاننا ورأى فتاة جميلة
وجرى له معها ما جرى ؟ ...

* * * *

التصنيف الذي أود اقتراحه يعتمد على تحليل لعلاقة المتكلم

(6) ابن المقفع ، ص . 7 و 17 .

(7) باقلاني ، ص . 168 .

بالخطاب ويعنى على الخصوص بمسألة اسناد الخطاب وبما يترتب عن الاسناد من انماط خطابية⁸. اذا فكرت لحظة في هذه المسألة فسيتبين لك ان الانماط الخطابية لا تتعذر اربعة (من وجهة النظر هذه طبعاً) :

- 1 المتكلم يتحدث باسمه : الرسائل ، الخطاب ، العديد من الانواع الشعرية التقليدية ..
- 2 المتكلم يروي لغيره : الحديث ، كتب الاخبار ...
- 3 المتكلم ينسب لنفسه خطاباً لغيره .
- 4 المتكلم ينسب لغيره خطاباً يكون هو منشئه . هنا حالتان : أما لا يفطن الى النسبة المزيفة فيدخل الخطاب ضمن النمط الثاني ، واما يفطن الى النسبة فيدخل الخطاب ضمن النمط الاول . وكمثال نذكر لامية العرب التي أنشأها خلف الاحمر ونسبها الى الشنفرى .

ثلاث ملاحظات :

- النمط يلم عدة انواع .
 - الخطاب الواحد يمكن ارجاعه الى نمطين ، مثلاً :
- وي يوم دخلت الخدر خدر عنيدة

فقالت لك الويلاط انك مرجي

كلام الشاعر من الصنف الاول : أما كلام حبيته فانه من الصنف الثاني (ان كان الامر يتعلق برواية) أو من الصنف الرابع (ان كان الامر يتعلق بنسبة) .

— في الخطابات المnderجة ضمن الصنف الاول ، ينبغي مراعاة حصة الخطاب العام الذي ينبع من « الحقل الثقافي » .

للتيسير يمكن ارجاع الانماط الاربعة التي ذكرنا الى نمطين :

- I الخطاب الشخصي
- II الخطاب المروي :

(8) الخص منا ما فصلته في 1976.

- 1 - بدون نسبة
 - 2 - بنسبة :
- أ - صحيحة
 - ب - زائفة
 - ج - خيالية .

* * *

سأحاول توضيح هذا التقسيم بتحليل سريع لأحد جوانب المقامات .

شخصيات المقامات يمكن ارجاعها الى صنفين : المتكلم (ابو الفتح الاسكندري) والمستمع (عيسى بن هشام ، وكذلك بقية الشخصيات) . بين المتكلم والمستمع توجد علاقة شبيهة بعلاقة الاستاذ بالتلميذ . ابو الفتح يتمتع بعدة صفات ولكن صفتة الاساسية هي فصاحتة واحاطته بفنون الكلام . كل مقامة تروي مغامرات لسانه (اللسان بمعنى العضو المعروف وبمعنى اللغة) وعملية نقل معرفته الى المستمع .

اما عيسى بن هشام فانه يلعب دورين في المقامة . فهو من جهة يساهم كشخصية في الاحداث السردية ، ومن جهة ثانية يروي هذه الاحداث وينقل كلام ابي الفتح مع الاشارة الى السياق الزمني والمكاني الذي قيل فيه .

من يتوجه بالخطاب ؟ المستمع من الدرجة الثانية . وهذا المستمع يصير بدوره راوياً اذ هو الذي يقول : حدثنا عيسى بن هشام قال .. الفرق بين الراوي من الدرجة الاولى (عيسى بن هشام) والراوي من الدرجة الثانية هو ان الاول يشارك ابا الفتح في مغامراته ويلتقي بصفة مباشرة كلامه ، بينما الثاني راوٍ صرف : كل ما نعرف عنه انه ينقل بصفة مباشرة كلام عيسى بن هشام وبصفة غير مباشرة كلام ابي الفتح . من السذاجة ان نرى فيه الهمذاني . ذلك أن الهمذاني من لحم ودم بينما عيسى بن هشام « من ورق » ، والورق لا يخاطب الدم . من يوجه الراوي الثاني خطابه ؟ من السذاجة ان نقول إنه يخاطب

القارئ ، ومن السذاجة ان نقول إنه لا يخاطب احداً . فبمجرد أنه يتكلم فإنه يوجه كلامه إلى شخص ما . تأمل افتتاحية المقامة . ودقق فيها النظر : حدثنا عيسى بن هشام قال ... ما هي الصورة التي يرسمها المتكلم لنفسه ولمخاطبه ؟ السؤال يمكن طرحه بكيفية أخرى : لماذا يروي ما حدثه به عيسى بن هشام ؟ لانه مهم بالادب وبالكلام البلجيغ . وبالاضافة الى ذلك فهو معجب بما سمع من عيسى بن هشام . والا فلما ينقل كلامه ؟ وهو فوق ذلك يفترض ان مخاطبه نفس الاهتمامات ، والا فلما يتوجه اليه بالخطاب ؟

المقامة تحقق ثلاثة مواقف خطابية : الموقف الاول يجمع ابا الفتح بعيسى بن هشام ، الموقف الثاني يجمع عيسى بن هشام بمخاطب غير مسمى ، الموقف الثالث يجمع هذا الاخير بمخاطب جديد غير مسمى . المقامة ترسم على التوالي صورة لثلاثة متكلمين وثلاثة مستمعين . السلسلة تنطلق من ابي الفتح وتنتهي عند المتلقى الثالث .

هذه الطريقة في الاسناد تذكرك بلاشك بالحديث . الحديث يقرر قواعد السلوك الفردي والجماعي ، وتأثيره يمتد الى أنواع كتابية عديدة . لولا الحديث لما كانت المقامات . اذا حللت نص الحديث من وجهاه النظر هذه ، فإنك ستجد أن شخصاً يملك معرفة (الرسول) يعلم شخصاً آخر يريد ان يعرف او بحاجة الى أن يعرف . هذا الشخص ينقل ما تعلم الى شخص آخر ، وهكذا الى أن يثبت النص في أحد الصحاح . لهذا نرى علماء الحديث يميزون قسمين داخل النص : المتن ، يعني كلام الرسول ، والسنن ، يعني سلسلة الثقات الذين بلغوا المتن .

رواية الحديث عديدون بينما لا يروي كلام ابي الفتح الا عيسى بن هشام الذي يصاحبه ويشيد بفضله وينشر أقواله . الوظيفة التي يقوم بها ينبغي ربطها بالطريقة التي كان يذاع بها الشعر القديم . كان للشاعر الجاهلي راوية يحفظ أشعاره ويعرف أخباره ويشيع أبياته بين الناس . ورغم أن الكتابة لم تكن مجهولة فإن الشعر كان يتداول من فم إلى أذن . والشاعر الذي لا يجب اغفاله هو أنه في وقت جمع دواوين

تحد من مبادرته وتجعله يتحرك في اطار ضيق . هذه القواعد يشترك في معرفتها اللاعب والمترجر على حد سواء . ورغم ان كل مباراة تمتاز بسلسل خاص لا تجده في غيرها ، مما يجعلها فريدة من نوعها ويضمن عنصر التسويق والتابعة المتحمسة ، فان هذا الشكل الدائم التجدد لا يغير شيئاً من القواعد التي تبقى قارة ولا يجوز مناقبتها .

اذا سلمنا بان السرد ، كالسياسة والصنفة ، لعبة ، فانه يجب علينا أن نبحث عن القواعد التي يخضع لها . ذلك ان اللاعب والمترجر يعرفان قواعد اللعب بصورة جلية وصريحة ، بينما يكاد القائم بالسرد والقارئ يجهلان قواعد السرد أو لا يعرفانها إلا بصفة ضمنية غامضة لا تتعدى مرحلة الاحساس المبهم . وفرق بين أن تحس بوجود قاعدة وبين أن تعلن عنها بكيفية واضحة .

كانت هناك محاولات عديدة لإبراز قواعد السرد ، من افلاطون الى هنري جيمس ، مرورا بالحريري وابن الخشاب وديدرو . ولكن اغلب المتقدمين ادخلوا في حسابهم اعتبارات فلسفية او دينية او مدرسية ، يجعلهم يقفون من السرد موقف المناهض او المدافع ، او يجعلهم يعتنون بنوع معين ، او يجعلهم يصبون اهتمامهم بما ينبغي ان يكون عليه السرد . فالتناول العلمي لقواعد السرد لا نلمسه بصفة جذرية الا منذ ان اصدر فلادمير بروب دراسته عن الحكاية الفولكلورية ، مع العلم بان بروب هذا لم يكن يتوقع التطورات التي اسفر عنها كتابه . ذلك انه اقترح نموذجا لا يشمل الا نوعا واحدا هو الحكاية الفولكلورية . لكن الباحثين الذين جاءوا بعده تبين لهم ان النموذج المقترح يمكن ان يغطي انواعا اخرى ، فأخذوا في تحويله وتعديمه بحيث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة ، وليس هذا النوع السردي او ذاك ، اي اخذ الاهتمام ينصب على قواعد اللعبة في حد ذاتها . وهذا ما نلاحظه (اذا ما اقتصرنا على الميدان الفرنسي) عند غريماس ورولان بارت وتلامذتها .

لم يكن لهذه الدراسات ، حسب ما اعرف ، صدى كبير في العالم العربي . ولعل السبب يكمن في كون الباحث العربي ، نظرا للمرحلة

الثقافية التي يجتازها ، يعني بالدرجة الأولى « بالمضمون » ، مما يجعل المناقشة تتركز أساساً على العلاقة بين الرواية والمجتمع وعلى الدور الذي يجب أن تلعبه الرواية في المجتمع . اذ ذاك لا مفر من خوض « الحرب الأيديولوجية » ، ومن تقييم الانتاج ، مما يجعل من الباحث ناقداً أي - حسب المدلول القائم للكلمة - صيرفيما يميز القطعة الجيدة من المزيفة . لا ينبغي ان يفهم من كلامي هذا اتنى بصدق الدفاع عن « الشكلانية » . اتنى اسعى فقط الى التنبية على المستويات المختلفة التي لا بد من مراعاتها اثناء العملية النقدية والى العلاقة التي تربط هذه المستويات . وان الملاحظات التالية ستعني ، رغم طابعها الشكلي ، بل بفضل هذا الطابع، برصد النقطة التي يفرض المضمون اثناءها نفسه ويصير متحكماً في اللعبة السردية .

* * * *

لنبدأ أولاً بقراءة القطعة التالية :

« قالت بلفني ايها الملك السعيد انه كان في قديم الزمان وسالف الدهر والاوان في مدينة الصين رجل . خياط مبسوط الرزق يحب اللهو والطرب وكان يخرج هو وزوجته في بعض الاحيان يتفرجان على غرائب المتنزهات فخرجا يوماً من اول النهار ورجعوا آخره الى منزلاهما عند المساء فوجدا في طريقهما رجلاً أحذب رؤيته تضحك الغضبان وتزيل لهم والاحزان فعند ذلك تقدم الخياط هو وزوجته يتفرجان عليه ثم انهمما عزما عليه ان يروح معهما الى بيتهما ليناديهما تلك الليلة فاجابهما الى ذلك ومشى معهما الى البيت فخرج الخياط الى السوق وكان الليل قد أقبل فاشترى سمناً مقلية وخبزاً وليموناً وحلوة يتحلون بها ثم رجع وحط السمك قدام الاحذب وجلسوا يأكلون فأخذت امرأة الخياط جزلة سمن كبيرة ولقتها للاحذب وسدت فمه بكفها وقالت والله ما تأكلها الا دفعه واحدة في نفس واحدة ولا امهلك حتى تمضغها وكان فيها شوكة قوية فتصلت في حلقة لاجل انقضاء اجله فمات . وادرك

شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح «² .

من يقرأ هذه القطعة لن يجادل في كونها لا تشكل حكاية كاملة . ذلك أن تعوده على قراءة الحكايات او الاستماع اليها قد كون فيه حاسة تجعله يستطيع ان يقرر بصفة قطعية فهو أمام حكاية أم لا ، حتى وان كان لا يقدر أن يعطي تعريفا دقيقا للحكاية ، تماما كما أن تعوده على اللغة يجعله قادرا على أن يقرر ، وبدون تردد ، متى يكون بصدق جملة ، حتى وان كان لا يعلم تعريفا للجملة ، بل حتى وان كان لم يسمع قط بكلمة « جملة » . بفضل هذا الشعور يعرف أن الحكاية اعلاه غير تامة ، كما انه عندما تسكت شهرزاد عن الكلام المباح ، لا يغيب عنه البتر الذي يسببه هذا السكوت . بل لعل هذا البتر هو الذي يجعله يلمس أحد مقومات الحكاية . ومن الطريف أن نشير الى أن الصباح الذي يدرك شهرزاد ويطلق الحكاية له ما يقابلها في بعض البلدان حيث توقف التلفزة عرض الشريط في الموضع « الساخن » لتحشر اشهارا تجارية ، ثم بعد ذلك تتتابع اذاعة الشريط ...

كتيريف أول نقول ان الحكاية مجموعة من الاحداث (أو من الافعال السردية) تنتهي الى نهاية أي أنها موجهة نحو غاية (→) . هذه الافعال السردية تنظم في اطار « سلاسل » تكثر أو تقل حسب طول أو قصر الحكاية . كل سلسلة (séquence) يشد أفعالها رباط زمني ومنطقى³ .

فمثلا الذهاب الى النزهة يتبعه رجوع الى البيت . الذهاب والرجوع ينتظمان في سلسلة أولى (النزهة) . قل نفس الشيء عن لقاء الاحدب والسرور بمنظره ودعوته واجابتة بالقبول . هذه الافعال تكون سلسلة ثانية (الدعوة) . ثم هناك السلسلة الثالثة التي تضم خروج الخياط الى السوق وشراء السمك ثم رجوعه الى البيت (السوق) . واخيرا

(2) الف . ليلة وليلة ، « حكاية الخياط والاحدب واليهودي والماهر والنصراني » .

(3) بارت 1966 ، ص . 26 .

هناك سلسلة رابعة (الوليمة) بوسع القارئ ان يلمس مكوناتها . الرباط الزمني الذي يشد الأفعال السردية لا يشكل صعوبة تذكر ، لكن ام المشاكل نجدها عندما نخوض في البحث عن الرباط المنطقي . هل هناك منطق لتسلسل الاحداث السردية ؟ ان أجبنا بنعم وجب علينا ان نحدد بدقة نوعية هذا المنطق .

ان القائم بالسرد يجد نفسه ، في كل نقطة من الحكاية ، أمام اختيارات تتجسد في امكانيات سردية جد كثيرة . ولكي تتبع الحكاية طريقها عليه في كل لحظة ان ينقل احدى الامكانيات من القوة الى الفعل ، وهذا يقتضي اهمال الامكانيات الأخرى⁴ . فمثلاً بامكان القائم بالسرد ان يجعل الاحدب لا يقبل دعوة الخياط ، كما ان الشوكة كان يمكن ان يتبعها الخياط او زوجته بدل الضيف ، والشوكة كان يمكن ان تمر بسلام عبر حلق الضيف الخ .

أمام هذه الامكانيات التي تكاد تكون لامتناهية ، تبدو حرية القائم بالسرد مطلقة اذ باستطاعته ان ينقل أية إمكانية من القوة الى الفعل . إلا أن من يتأمل قليلاً في هذه المسألة يجزم بالعكس ويتبين له المدى الضيق الذي يدور فيه القائم بالسرد . فهذا الاخير لا يتصرف الا ضمن ثلاثة قيود (على الاقل) تشنل حركته بحيث تكاد قدرته على الاختيار تنعدم .

* * * *

القاعدة الاولى تخص ما يمكن ان نسميه تعلق السابق باللاحق ، أي ان اختيار امكانية مرتبط بالامكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد نسب عينه والتي بمقتضاهما يتم اختيار الامكانية السابقة لها . معنى هذا أن الامكانية الاخيرة التي يختارها القائم بالسرد والتي تشكل نهاية الحكاية تتحكم في الامكانية ما قبل الاخيرة وهذه بدورها تتحكم في الامكانية التي تسبقها مباشرة ، وهكذا الى أن نصل الى

(4) بريمون ، ص . 60 - 61 : جونيت ، ص . 92 .

الامكانية الاولى أي الى بداية الحكاية . وبعبارة أخرى فان النهاية تتحكم في كل ما يسبقها⁵ وان حرية القائم بالسرد لا تتجلى الا في اختيار النهاية اذ بمجرد هذا الاختيار يفلت الزمام من يده ويصبح أسير هذا الاختيار .

لضيق المجال لن يتسعى لنا أن نقرأ ، من هذه الزاوية ، حكاية الخياط بكمالها . سنكتفى اذن بالقطعة القصيرة التي أوردها وسنأخذ في قراءتها ابتداء من النهاية : مات الاحدب لأن شوكة تصلت في حلقه والشوكة تصلت في حلقه لانه ابتلعها ولقد ابتلعها لأن زوجة الخياط لقمنته ولقد لقمنته لأنهم كانوا يأكلون ولقد كانوا يأكلون لأن الخياط اشتري ما يتعشون به ولقد اشتري الخياط ما يتعشون به لأن الاحدب قبل الدعوة ولقد قبل الاحدب الدعوة لأن الخياط استدعاه ولقد استدعاه الخياط لانه لقيه اثناء عودته من النزهة ولقد عاد الخياط من النزهة لانه خرج أول النهار ولقد خرج لانه يخرج عادة للتفرج على غرائب المتنزهات ولقد كان يخرج للتفرج على غرائب المتنزهات لانه كان يحب اللهو والطرب .

هذا « التمرин » الذي قمنا به يبين تحكم اللاحق في السابق ويجعلنا نلمس وظيفة كل نقطة في الحكاية . كيف نفهم مثلاً هذه العبارة : « وكان الليل قد أقبل » ؟ اختيار هذا الوقت بالذات لا ينبغي أن يفسر بما سبق بل بما سيأتي . ذلك أن الخياط وزوجته سيحملان الاحدب الميت إلى بيت طبيب ثم يلوذان بالفرار ، وعندما ينزل الطبيب يمنعه الظلام من رؤية الاحدب . اذ ذاك سيغادر ويسقط الاحدب ويظن الطبيب أنه قتله ...

من كل هذا نستنتج أن الحكاية يمكن أن تقرأ قراءتين . القراءة الاولى (« العادية ») تتم من اليمين إلى اليسار أي من البداية إلى النهاية (←) . القراءة الثانية التي يمكن أن نسميها القراءة

(5) جونيت ، ص . 93 : بارت 1970 ١ ، ص . 187 - 188 .

، العالمة » ، لأنها تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب ، بل تجعلنا نعيid صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها ، هذه القراءة تتم من النهاية الى البداية ، من اليسار الى اليمين (→) .

القراءة « العادية » تشد بخناق القارئ وتجعله يتبع الاحداث بدون مضمون ويقفز الصفحات لكي يصل أخيرا الى النهاية التي يتلهف على معرفتها . إن اللذة التي تمنحها هذه القراءة يؤدى ثمنها غاليا ، ذلك أن القارئ ، بجريه وراء الوهم ، يفقد انصباطه وتحكمه في نفسه ويعيش فترة استلاب . إن ما يشده الى الوهم هو التأرجح المستمر بين عدة امكانيات ، هذا التأرجح الذي لا يسكن الا عندما تظهر نقطة الختام . وعلى العكس من ذلك فإن القراءة « العالمة » تحرر القارئ من الوهم ومن المشاركة الوجدانية وترفعه الى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه . القراءة العادية يسيطر عليها منطق العرضية بحيث أن الذهاب قد يتبعه رجوع أو عدم رجوع . أما القراءة العالمة فإنها تحت حكم منطق الضرورة بحيث أنها تبدأ بالرجوع وإذا ذاك لا مفر من أن يكون هناك ذهاب .

* * *

بالاضافة الى ارتباط السابق باللاحق هناك قاعدة ثانية وهي ارتباط تسلسل الاحداث بنوع الحكاية . إن أنواع الحكاية كثيرة وهناك أنواع تفرض تسلسلا معينا يكون على القائم بالسرد أن يحترمه . فالمروي من نقطة الى نقطة في الحكاية يتم وفقا لجدول من الأحداث يجب تكراره . وهذا مانلاحظه في بعض الحكايات الشعبية وكذلك في المقامات . فالمعروف أن منشئي المقامات احترموا بصفة عامة التسلسل الثابت للافعال السردية كما وضعه الهمذاني . وهنا لا بد من الاشارة الى أن تحقيق الامكانية النهائية ، الذي قلنا بأنه المجال الوحيد الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد ، يكون بدوره مقيدا بال النوع ، بحيث تنعدم تماما حرية الاختيار . انظر مثلا النهاية المتكررة لروايات رعاء البقر وللروايات البوليسية ...

* * *

القاعدة الثالثة التي سنشير إليها تخص العرف والعادة ، أي أن تسلسل الأفعال السردية رهن باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور . فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حد أنه يمكن أن يقال إن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ⁶ .

القائم بالسرد يعرف جيداً اعتقدات القارئ ويوجه السرد حسب متطلباتها . إذا حكى مثلاً أن ذئباً التقى بحمل ، فإنه لا محالة سيجعل الذئب يفترس الحمل . حرفيته هنا مقيدة باحتمال يستحيل تخطيه . لنفرض أنه يقوم بعكس الآية ، ماذا سيحدث ؟ هل يتصور أن يفترس الحمل الوديع الذي هو أقوى منه ، هذا بالإضافة إلى أن الحمل لا يأكل اللحم ؟ من الممكن حدوث هذا الشيء العجيب في الحكاية الساخرة وإذا ذاك سيقبله القارئ بالابتسامة . أما إذا كانت لهجة القائم بالسرد جادة فإن القارئ سيبحث عن تأويل لهذا الخبر الفريد من نوعه ، وإذا تبين له أن النص لا يسمح بهذا التأويل فإنه سيزج الخبر في إطار الحكاية «المخيبة للظن» . وهذا النوع الآخر موجود أو يمكن اختراعه .

نستخلص من هذه الملاحظة أن لكل نوع عرفاً خاصاً به⁷ ، وإن كان العرف «النوعي» ينافق العرف الذي يخضع له القارئ في حياته اليومية وفي اعتقاداته . الحكايات على السنة الحيوانات والحكايات التي يشترك فيها الإنسان والجن والحكايات التي تحدث فيها الخوارق ، كل هذه الانواع لها عرقها المستقل الغريب ، ورغم ذلك يتقبلها القارئ بصدر رحب لأنها يدخل في اللعبة النوعية ويوضع معتقداته بين قوسين .

إن مسألة الاحتمال والعرف هي الميدان الفسيح الذي تكمن فيه الايديولوجيا التي قد يشترك فيها - إلى حد ما - القائم بالسرد

(6) بارت 1970، 1، ص. 157.

(7) تودوروف ، 1971 ، ص . 94 .

ومخاطبه اي القارئ⁸ . فتسلسل الاحداث يجب أن يدرس من هذه الزاوية ، بحيث نلمس كيف توجه الاعتقادات (المعلن عنها والمتسترة) الانقال من فعل سردي الى الفعل الذي يليه . وذلك يتطلب منا أن نتعقلي بدقة « بالنسق الثقافي »⁹ وأن نبين كيف يشد اليه الحكاية ويتحكم في احداثها . يظهر هذا جليا في القطعة التالية :

« قال الحرث بن همام : طحا بي مرح الشباب وهو الاكتساب الى ان جبت ما بين فرغاته وغاته اخوض الغمار لأجني الثمار واقتحم الاخطار لكي ادرك الاوطار . وكنت لففت من افواه العلماء وثقفت من وصايا الحكماء أنه يلزم الاديب الاربيب اذا دخل البلد الغريب ان يست Gimيل قاضيه ويستخلص مراضيه ليشتند ظهره عند الخصام ويأمن في الغربة جور الحكم فاتخذت هذا الادب ااما وجعلته لصالحي زماما مما دخلت مدينة ولا ولجت عرينة الا وامتزجت بحاكمها امتزاج الماء بالراح وتقويت بعنتيته تقوى الاجساد بالارواح . قبينما أنا عند حاكم الاسكندرية ... »¹⁰

ما يلفت النظر في القطعة هو التعليل المتعلق بالسلوك بحيث أن تفسيراً مطابقاً يصحب الفعل السردي . هذا التفسير (أو هذا التعليق) يندرج ، نظرياً لصفته التعميمية ، في اطار المثل (اقتحم الاخطار لكي ادرك الاوطار ...) ويمتاز بأس陛ية في الزمن اذ ينبع من « العلماء » و « الحكماء » ، يعني من الماضي . الدعوة الى تكرار النماذج السالفة تبرر هنا نوع الارتباطات الاجتماعية التي ينبغي أن يعنى بها « الاديب الاربيب » ...

هناك عدة حكايات لا تولي أهمية لمثل هذا التعليق المطاب . لكن عدم وجوده بصفة صريحة لا يمنعه من العمل بصفة ضمنية ،

(8) أقصد القارئ المعاصر للمؤلف .

(9) بارت ، 1970 ، 1 ، ص . 154 - 153 .

(10) حريري ، 1326 ، ص . 77 - 78 .

ولاكتشافه يكفي فقط أن ننتبه إلى الامكانيات السردية التي يطرحها القائم بالسرد والى الامكانيات التي يحتفظ بها ويتحققها . في هذا الطرح والاحتفاظ يمكن تعليق غير مباشر يفتح آفاقاً واسعة أمام النقد الايديولوجي .

* * *

القيود الثلاثة التي أشرنا إليها بسرعة (ارتباط السابق باللاحق ، نوع الحكاية ، أفق الاحتمال والعرف) تشكل قواعد اللعبة السردية . ورب قائل يقول : ما أكثر الحكايات التي لا تلتزم بهذه القواعد ، خصوصاً في السنوات الأخيرة ، مع التجارب الجديدة في الحقل السردي . لكن عدم احترام القواعد لا يمحو القواعد . بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الاصبع عليها ويبرزها بكل جلاء . ذلك أن القاعدة تصير ، لتعود القارئ عليها ، وكأنها من طبيعة الاشياء . الا أنها عندما تخرق تسترعى الانتباه ولا تعود بدويهية وتعلن عن نسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي . هذا الوعي بالنسبة قد يؤدي ، لا نقول الى اندثار القاعدة المألوفة ، بل الى ظهور قاعدة جديدة تتحكم في نوع سردي جديد .

وفي هذا الاطار نشير الى ان ظهور ما يسمى بالرواية الجديدة قد راكم ظهور الدراسات البنوية . ليس للصدفة ، في نظري ، أي دور في هذا الميلاد المزدوج . ان الخرق السافر للقواعد السردية التي كان الغرب متعارفاً عليها يظهر بكل وضوح في أساطير بعض المجموعات « البدائية » ، كالأساطير الهند - أمريكية التي حللها كلود ليفي ستروس . هذه الأساطير تبدو « بلا رأس ولا ذنب » أي مخالفة للنمط المأثور ، تماماً كما كانت تبدو الرواية الجديدة في الخمسينات للقارئ الغربي . هذه ظاهرة ينبغي للمؤرخ أن يهتم بها .

اذا تركنا جانباً مسألة الأساطير ، فإننا نلاحظ أن البنويين اهتموا في بادئ أمرهم على الخصوص ببعض الانواع السردية التي

تعمل فيها القواعد بصفة آلية كالقصص المصورة والقصة الشعبية والرواية البوليسية ، أي الانواع الاستهلاكية التي تحترم القواعد المألوفة بطريقة عمياء . هذا في الوقت الذي كانت الرواية الجديدة تبرز بدورها هذه القواعد ، ولكن بصفة سلبية ، أي بالتشويش عليها وخرقها . وليس من الضروري أن نقول ان احدى الظاهرتين أثرت في الأخرى .

دراسة الأدب الكلاسيكي :

ملاحظات منهجية

الملاحظات التي سأورد تدخل ضمن سؤال عام هو : كيف ندرس الأدب الكلاسيكي ؟ ليست المسألة مسألة طريقة تقنية أو موضة منهجية . كلنا يعلم أن السؤال يندرج تحت سؤال آخر : ما هي علاقتنا بالآداب الكلاسيكي ؟

الطريقة التي تتناول بها النصوص القديمة ترتكز على نمط وعلى تعريفات تختلف درجة وضوحها بحسب الباحثين . وعندما يتعلق الأمر بنصوص أدبية ، فإن الباحث يعتمد طيلة عمله ، سواء شاء ذلك أم كره ، على تعريف للآداب وعلى مفاهيم تغيب أحياناً عن وعيه . ما هي المفاهيم السائدة اليوم في الدراسات الأدبية العربية ؟

(1) مفهوم الفرد المبدع

لا يكاد الباحث العربي يعتني إلا بشخصيات الماضي الفذة . كل اهتمامه ينصب على « الفرسان » المتبخترین فوق حشود المشاة الذين لم تجد عليهم الآلهة بفرس كريم يركبونه ويرتفعون به عن الأرض . وقد تتبدل الصورة شيئاً ما فنرى الباحث يتحدث عن « القمم » : الأدب الكلاسيكي جبال ووديان : التجول في الوديان لا قيمة له ولا نفع يرجى منه : من الأحسن تسلق الجبال حيث الهواء صاف ومنعش . أما كيف يتم الربط بين قمة قمة فذلك هو العجب العجاب : الباحث لا يجسم نفسه مشقة النزول من جبل ثم الصعود إلى جبل آخر . إنه

يستطيع أن يطوي الجبال كما تطوى صفحات الكتاب ، يكفي أن يغمض عينيه ويقفز برشاقة فينتقل بسلام من قمة إلى قمة . وتشاهده القردة فتدهل وتحسده على تحليقاته التي تعادل تحليقات الطيور الجوارح .

(2) مفهوم التعبير

لقد تعودنا على الدراسات التي تدرج في إطار ما يسمى « الإنسان ومؤلفاته » (l'homme et l'œuvre) ، إلى حد أنه يصعب تخيل دراسة عن أحد المؤلفين لا تبتدئ بسرد لحياته وأشاره إلى مجتمعه (حسب الترتيب الرباعي : الحياة السياسية ، الاقتصادية ، الاجتماعية ، الثقافية) . هذا النهج يدعو إلى تأرجح مستمر بين النصوص وما تعبّر عنه ويؤدي أحياناً إلى استنتاجات عجيبة . مثلاً يقول شوقي ضيف متحدثاً عن الحريري : « ولستنا ندرى أحج أم لم يحج ؟ ويغلب على ظننا أنه أدى فريضة ربه ، ففي مقاماته نزعة دينية وخلقية تدل على أنه كان حفياً بدينه ، مرضياً في سلوكه وخلقه » . ولعمري إن في المقامات نزعة خمرية فهل نقول إن الحريري كان سكيراً ؟ إن عدم العناية بالأنواع الأدبية وبمنطقها يجعل الباحث ينتقل دون احتراس من نص إلى نفسية .

نفس الباحث يلزم المؤلف الكلاسيكي أن يكون مرآة لعصره مع ان استطيقا المرأة ، كما هو معروف ، وليدة القرن التاسع عشر . وعندما لا يتيسر له المرور من نص إلى مجتمع ، فإنه يلوم المؤلف ويؤنبه ويحمل البلاغة مسؤولية ما آلت إليه النصوص من ترد في الالعاب اللفظية العقيمة . البلاغة ساحرة تحجر كل ما تلمس بقضيبها المشوّم ، أو هي موسم تصيب من يقترب منها بمرض لا يرجى شفاوه .

(1) ضيف ، ص . 47

(3) مفهوم تلامِم أجزاء النص

من المفيد منهجياً أن نفترض في كل نص وحدة خاصة تربط بين أجزائه . لكن الملاحظ أن الوحدة التي نتمنى أن نجدها في النصوص القديمة نستوردها في الغالب من نماذج حديثة . لنتذكر مثلاً ما قيل حول تناثر أبيات القصيدة . ان رد فعل الباحث العربي يختلف عن رد فعل المستشرق . عندما يكتشف الاول شاعراً (ابن الرومي) أو نادراً (ابن طباطبا) يجعل من وحدة القصيدة مبدأ أساسياً ، فانه يشعر بالفرح يغمره بعد أن وجد الضالة التي كان ينشدتها بالحاج . لقد عثر أخيراً على الوسيلة السحرية التي تمكنه من الرد على من يطعنون في وحدة القصيدة . أما المستشرق فشعوره من نوع آخر . فهو عندما يتناول النصوص العربية بالدرس يكون قد وطئ أرضاً أجنبية موحشة تستلزم منه إعادة النظر في مفاهيمه . ولكنه كثيراً ما يعز عليه التخلي عن هذه المفاهيم فيبحث ويجد (طبعاً) ما يناسبها ويخرج من عمله مرتاحاً لعموميتها وصلاحتها لكل زمان ومكان .

إننا نتخيل أحياناً أنه تكفي معرفة العربية لكي نفهم النصوص الكلاسيكية . هذا التخيل ليس صحيحاً كل الصحة . القاموس وحده لا ينفع في تقيير المسافة بين شاعر كاللأواء أو ابن سكره وقاريء القرن العشرين . لا بد من معرفة شيء آخر ليتم اللقاء .

لقد بين ياكوبسون أن² عملية الاتصال عن طريق اللغة تستدعي وجود مجموعة من العناصر² نذكر منها أربعة :

المخاطب	الخطاب	المتكلم
	النسق	

المتكلم يوجه خطاباً إلى مخاطب ، وهذا الأخير يفهم الخطاب لأنه يشتراك مع المتكلم في امتلاك النسق . وإذا انعدم هذا الاشتراك ، فإن عملية التواصل تفشل لا محالة . وهذا ما يحدث بالطبع عندما يجهل

(2) ياكوبسون ، ص . 213 - 214

المخاطب اللغة التي يستعملها المتكلم .

من هو مخاطب المؤلف الكلاسيكي ؟ الجواب بسيط : المؤلف الكلاسيكي يخاطب معاصريه . ومع ذلك فاننا في بحوثنا كثيراً ما نهمل دراسة المخاطب ولا ننتبه الا للعلاقة بين المتكلم والخطاب . ذلك اننا نفترض أن المتكلم موجود في الخطاب ونفترض أن المخاطب لا يوجد إلا خارج الخطاب . لكن يكفي أن نحل بدقة خطاباً ما ليتبين لنا انه يرسم صورة واضحة للمخاطب . يقول باكتين : « كل كلمة أدبية تشد اليها بدرجة قوية أو ضعيفة مستمعها أو قارئها أو ناقدها ، وتعكس في متنها اعتراضاته أو أحكماته أو وجهات نظره المسبقة »³ .

يتربى عن اهمال المخاطب اهمال النسق . المؤلف الكلاسيكي يستند في إنشائه الى نسق معين يملكه المخاطب بصفة بدائية ويؤول الانشاء ابتداء منه . ما هي ملامح النسق الكلاسيكي ؟ من العسير الاحاطة بها . لا يكفي التكلم عن الوسائل التقنية كالسجع والبديع ... لنقل إن النسق مجموعة العلاقات التي تنسيج داخل نص معين ، ومن نص لآخر . قد نسرد العناصر التي يتكون منها : الاغراض ، البلاغة ، الادب (بالمعنى القديم) ، الوظيفة الاجتماعية للنص ، النظرة الى الشخصية والتاريخ ، الافق الثقافي ... لكننا لن نفعل شيئاً اذا لم نبرز النظام الذي يجمع هذه العناصر ويكون منها وحدة لا تجزأ .

يحدث سوء التفاهم عندما نعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ترتكز على نسق مخالف . وهذا يؤدي الى احكام لا نقول إنها خاطئة ، ولكن في غير محلها . لا ينبغي أن نتوهם أن النسق الكلاسيكي ماثل أمامنا بوضوح بحيث يكفي أن نمد يدنا لاقتنائه . لا بد من تركيبه وتنظيمه من جديد ، وهذا يتطلب منا أن لا ننسى المسافة التي تفصلنا عنه .

هل بإمكان الباحث أن يبرز العلاقة بين العناصر الاربعة التي

(3) باكتين ، ص . 229 .

أشرنا اليها دون أن يحشر نفسه في عملية الاتصال ؟ هل بامكانه تناول الأدب الكلاسيكي بصفة « موضوعية » ؟ من ناحية أخرى ، ما فائدة هذا الأدب اذا لم يخاطبني ولم يساير اهتماماتي ؟

النص الأدبي لا يعرف الاستقرار والجمود ، ذلك انه يخضع لنطق خاص هو « منطق السؤال والجواب »⁴ . النص يجيب على سؤال يضعه المخاطب ، ويتعدد المخاطبين والازمنة تتعدد الاسئلة والأجوبة : السؤال الذي وضعه ابو نواس على الشعر الجاهلي ليس هو السؤال الذي وضعه جرير . سؤال شوقي ليس هو السؤال الذي قد يتبارد الى ذهن احدنا اليوم ...

وبالمقابل فان النص بدوره يطرح اسئلة وعلى المتلقى هذه المرة أن يجيب . يظهر هذا عندما يتعارض النص مع التصورات المألوفة لدى المخاطبين . وقد يؤدي الأمر الى ابراز تصورات جديدة⁵ : انظر مثلاً ردود الفعل التي اثارها شعر ابي تمام في الماضي . منطق السؤال والجواب يفرض علينا ان لا نغفل « علاقة التوتر » الموجودة بيننا وبين النص الكلاسيكي . مؤلفات الماضي لا تقترب منا الا اذا بدأنا بابعادها عنا .

(4) غادamer ، ص . 216 وما بعدها .

(5) ياؤس ، 1978 ، ص . 62 - 63 : روط ، ص . 98 - 99 .

(6) غادامر ، ص . 147 .

تاريخ الشاعر

كتب الكثير عن الشعر العربي القديم ، الا ان هناك ميداننا ما زال ينتظر من يدرسه ، وهذا الميدان هو الشاعر . لا شك أن القارئ سيفطب ويقول : كل دراسة حول الشعر تتضمن نبذة من حياة الشاعر وتحاول اكتشاف علاقة بين الشاعر وانتاجه ... الا أنتي لا أقصد هنا هذا النوع من الدراسات التي تعيد ما كان يسمى بـ « الأخبار » ، أو تعقد فصلاً للكلام عن حياة الشاعر بعد الكلام عن عصره وقبل الكلام عن شعره ، تعمد الى اثبات علاقة سطحية (يعني مباشرة) بين الانتاج الشعري من جهة وبين العصر وحياة الشاعر من جهة أخرى .

السؤال الذي أود الخوض فيه يمكن طرحه هكذا : ما الدافع الى نظم قصيدة او أبيات من الشعر ؟ مرة أخرى سيفطب القارئ ويقول : الإجابة عن السؤال هينة ومعروفة : الشاعر ينطق بالشعر للتعبير عن نفسه ومتطلبات الزمن الذي يعيش فيه ، وعلاوة على ذلك فان القدماء انتبهوا الى الدوافع التي تنطق الشاعر فقالوا ان امراً القيس ينشط لقول الشعر اذا ركب ، وزهيرا اذا رغب ، والأعشى اذا طرب ، والنابغة اذا رهب ...

للتتساءل عن الطريقة التي تمكنا من التغلب على النموذج الذي يجعل الباحث يختار مؤلفا معينا فيبدأ بالكلام عن العصر ثم ينتقل الى حياة المؤلف مختتما بآثاره . لقد طغى هذا النموذج على الدراسات الأدبية الى حد أنه أصبح كالشيء الطبيعي وليس كظاهرة ثقافية ولدت في القرن الماضي . كيف يمكن الخروج منه وايجاد نموذج آخر يجعلنا نتناول عصر

المؤلف ونفسيته وانتاجه بصفة شاملة وبدون المرور بهذه التجزئة الثلاثية ؟

لعل النهج الذي ينبغي أن نتبعه هو أن نعود إلى السؤال الذي وضعناه آنفاً وندققه هكذا : كيف يعلل الشاعر انتاجه ؟ إلى أي حد يوجد هذا التعليل في ثنايا الانتاج نفسه ؟ ما الداعي إلى هذا التعليل ؟ كيف تندمج حياة الشاعر ضمن هذا التعليل ؟ من المفيد، عند كتابة تاريخ الأدب العربي، أن نأخذ بعين الاعتبار هذه الأسئلة ونعني بدراسة التصور الواعي أو الشبه الواعي الذي تكون عبر العصور حول الشعر أو الشاعر. إذ ذاك لن يبقى مجال للتفرقة بين الشاعر وانتاجه لأن التصور يشملهما معاً وفي آن واحد. من البديهي أن دراسة من هذا النوع ستستفيد من الدراسات الموجودة، إلا أنها ستفك العناصر المعروفة وتتحوّل بها جهة اشكالية جديدة. هذا ونظراً لتشعب الموضوع وصعوبته تناوله فان التعرّف والتردد سيصحّبان الملاحظات التالية .

لم يكن الشاعر الجاهلي بحاجة إلى تعليل قوله والتساؤل عن مقصدّه ومرماه . لقد كان الجواب واضحاً وحاضراً بحيث لم يكن هناك داع لطرح أي سؤال حول طبيعة أو وظيفة الشعر . فالشاعر ، كرئيس القبيلة والكافن ، كان يقوم بدور حيوى لا يمكن الاستغناء عنه ولا يجادله فيه أحد . يقول ابن رشيق :

« كانت القبيلة من العرب اذا نبغ فيها شاعر أنت القبائل فهئتها ، وصنعت الاطعمة ، واجتمعت النساء يلعبن بالماهر ، كما يصنعون في الاعراس ، ويتبادر الرجال والولدان ، لانه حماية لأعراضهم ، وذب عن احسابهم ، وتخليل لما ترهم ، واشادة بذكرهم ، وكانوا لا يهتئون الا بغلام يولد ، او شاعر ينبع فيهم ، او فرس تنتج » .

من الواضح أن ابن رشيق يرسم نمطاً مثالياً (un type idéal)

(١) ابن رشيق ، I ، ص . 65 . انظر ملاحظات جابر عصفور (ص . 400 - 403) حول « الوظيفة الاجتماعية للشعر » .

يجتمع خصائص عامة ، وغير خاف أن النمط يطرح جوانب وتفاصيل لا تدخل تحت عموميته ، وهذا ما يحدث في كل تصور لشخصية ما أو حقبة تاريخية معينة . وبالاضافة الى هذا يحق لنا أن نتساءل عن درجة المطابقة بين التصور الذي يورده ابن رشيق والتصور الجاهلي (ان امكن أن نتوصل الى هذا الأخير بدقة) . الا أن ما يلفت النظر هو أن القبائل لا تأتي لتهنئة الشاعر وإنما لتهنئة القبيلة ، وهو شيء غريب بالنسبة لعصرنا الذي تسسيطر عليه الفردية وحقوق المؤلف ... وهذا يعني أن الشاعر الجاهلي كان مندمجا في قبيلة ، وهذا الاندماج لا يظهر فقط في شعره « السياسي » ، لأن عزل هذا النوع يفترض أن هناك جانبا من انتاجه يخصصه للجماعة وجانبا آخر يخصصه لنفسه كالحب والتأمل في الحياة والموت . هذا التقسيم الذي يضع حدودا فاصلة بين الأغراض ينبغي في نظري التردد قبل قبوله ، فالشاعر الجاهلي في كل قوله لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عن الجماعة التي ينتمي إليها ، أو (ان فضلنا) لم يكن يعبر عن نفسه ألا من خلال النظرة الى « النفس » التي يجدها جاهزة قبل أن ينطق والتي عليه أن ينقلها ، لا نقول شاء ذلك أم كره (لا مدخل للارادة في هذا المجال) ، وإنما نقول تلقائيا وبصفة شبه عفوية . لم يكن اذن ينطق ألا لكي يفلت منه قوله فيصير اداة يتسرّب منها حديث الجماعة . من هذه الزاوية تفسر ظاهرة الشيطان الذي يوحى الى الشاعر قصائد . من هو هذا الشيطان ؟ اذا صع ما أوردناه فلا مفر من افتراض أن شيطان الشعراء ما هو الا الجماعة التي يكون منها مصدره وإليها مورد الكلام .

هل تغير الشأن بعد الدعوة المحمدية ؟ يظهر أن الجواب بسيط ، فعند كثير من الشعراء نجد مسحة دينية الخ . الا إننا لا نعني هنا بهذا الجانب بقدر ما نعني بوظيفة الشعر أي بدور الشاعر داخل مجتمعه أو مجتمعه . من هذه الناحية لم يطرأ تغيير جذري بالنسبة للعصر الجاهلي . كل ما في الأمر أن الانتماء العقائدي (الشيعة ، الخوارج ...) أصبح ينافس الانتماء القبلي . لم يكن بالأمكان الاستغناء عن الشاعر : كل تساؤل حول غاية الشعر كان يذوب أمام بداعه الجواب . وبما أن دور

الشاعر ، بصفة اجمالية ، لم يتغير ، فان الانتاج الشعري نفسه لم يطرأ عليه تغير محسوس .

الا أنه في وقت ما من التاريخ (نهاية القرن الثاني ، بداية القرن الثالث) بدأت تتبلور صورة جديدة للشاعر وهي صورة لا بد من ربطها بتحول في النظام الشعري . لنذكر بعض العوامل التي واكبت هذا التحول : 1- تكوين جيش نظامي جل عناصره من غير العرب، بخلاف ما كان عليه الشأن في العصر الاموي . ولا يخفى ما لهذه الظاهرة من انعكاسات، ولعل نفس الظاهرة تفسر تقلص الخطابة . 2- تنظيم الدواوين والتركيز على أهمية « الكاتب » . 3 - ظاهرة الدعاة والوعاظ والقصاص الذين ييثون القيم والعقائد وينافسون الشعراء . 4 - تطور علوم التفسير والفقه والحديث والفلسفة ، وهي علوم اخذت تزاحم الشعر .

هذه العوامل (وغيرها) جعلت وظيفة الشعر لا تظهر لأول وهلة أي جعلتها محل تساؤل . صحيح أن الشعر ما زال أداة تعبير للنزاعات العقائدية والعرقية (الشعوبية ...) وما زال يحمل تصورات وقيماً لم يكن بالأمكان أهملها . لكن هذا الجانب أصبح ثانويا ، والا فكيف نفس ظاهرة ذم الشعر والتقليل من شأنه ، وكيف نفس الجهد الذي بذلت للدفاع عنه وتوضيح أهميته ؟

لم يبق أمام الشاعر سوى التردد على أبواب الامراء والرؤساء يمدحهم ويأخذ عطاياهم . ورغم أن هذه الحالة ليست بالجديدة فان الذي يسترعي الانتباه هو تجريد الشاعر من الهالة النبيلة التي كانت تحيط باسمه وتشبيهه بالمكدي الذي يستجدي الناس من أجل العيش . هذا ابن الحاج مثلا يقول :

وقد تناهى امري الى أن ² بكرت من منزلي أكدي

(2) ثعالبي ، IV ، ص . 66

وهذا بديع الزمان الهمذاني يكتب الى أحد الرؤساء رسالة يقول فيها : « أنا اطال الله بقاء الشيخ العميد مع احرار نيسابور في صنعة لا فيها أغان . ولا عنها أصان . وشيمة ليست بي تناط . ولا عنني ^٣ تماط . وحربة لا فيها أدال . ولا عنني تزال وهي الكدية ... » .

وأثناء الماظرة التي جرت بين الهمذاني وابي بكر الخوارزمي قال الأول للثاني : « وأنت شاعر ^٤ » ، وهي عبارة يدل السياق على أنها بمعنى « أنت مكد » . وفي موضع آخر يقول الهمذاني لخصمه : « ولأن يقال للرجل يا فاعل يا صانع أحب اليه أن يقال يا شحاذ ويما مكدي وقد صدقـت أنت في هذه الحلة أسبق . وفي هذه الحرفـة أعرق . ولعمرك انك أشحـد . وانك في الكـدية أـنـفذ . وانا قـرـيبـ العـهـدـ بـهـذـهـ الصـنـعـةـ ... » ^٥

ويؤكد ابن خلدون المدلول الجديد الذي أصبح يرتبط بالشعر والشعراء عندما يكتب : « ... فصار غرض الشعر في الغالب انما هو الكذب والاستجداـء لـذهبـ المنـافـعـ التيـ كانتـ فيهـ للـأـولـينـ كماـ ذـكـرـناـهـ آـنـفـاـهـ وأنـفـ منهـ لـذـكـ أـهـلـ الـهـمـ وـالـمـارـاتـبـ منـ المـتأـخـرـينـ وـتـغـيـرـ الـحـالـ وـاصـبـ تعـاطـيـهـ هـجـنةـ فيـ الرـئـاسـةـ وـمـذـمـةـ لـاهـلـ الـمـاـنـاصـبـ الـكـبـيرـةـ ^٦ » . ونشير بسرعة الى أن هذا الوضع الجديد هو الذي ربما يفسـرـ ، في القرن الرابع ، ظهورـ المـقامـاتـ التيـ تـدورـ مـعـظـمـهاـ حـوـلـ الـكـدـيةـ . فـأـبـوـ الفـتحـ الـاسـكـنـدـريـ شـاعـرـ لـشـغلـ لـهـ سـوـىـ اـسـتـجـداـءـ النـاسـ فـيـ الـأـنـدـيـةـ وـالـطـرـقـ ، وـلـاـ يـأـنـفـ أـبـداـ مـنـ ذـلـ الـسـؤـالـ . فـالـمـاقـامـاتـ اـذـنـ بـمـثـابةـ تـجـسـيدـ لـلـتـصـورـ الـذـيـ أـصـبـ يـحـيطـ بالـشـاعـرـ ... »

الـجـانـبـ تـشـبـيـهـ الشـاعـرـ بـالـمـكـدـيـ نـجـدـ تـشـبـيـهـ الشـاعـرـ بـالـصـبـيـ . هـذـاـ التـعـالـبـيـ يـقـولـ عـنـ اـبـنـ الـحـاجـ : « وـلـقـدـ مدـحـ الـمـلـوكـ وـالـأـمـرـاءـ ، وـالـوزـراءـ وـالـرـؤـسـاءـ ، فـلـمـ يـخـلـ قـصـيـدةـ فـيـهـمـ مـنـ سـفـاتـ هـزـلـهـ ، وـنـتـائـجـ فـحـشـهـ ..

(3) مـهـذـانـيـ ، صـ . 161 .

(4) نفسـ المرـجـعـ ، صـ . 51 .

(5) نفسـ المرـجـعـ ، صـ . 49 .

(6) اـبـنـ خـلـدونـ ، صـ . 581 .

وكان طول عمره يتحكم على وزراء الوقت ورؤساء العصر ، تحكم الصبي على اهله ، ويعيش في اكنافهم عيشة راضية ^٧ . وبما أنه لا ينتظر من الصبي أن يكون عاقلاً ومحترماً فان ابن الحجاج ، كالعديد من معاصريه ، لم يكن « يستر من العقل بسجف ، ولا يبني جل قوله الا على سخف » ^٨ . يكفي القاء نظرة على المنتديات التي جمعها الشاعري للتأكد من أن السخف أصبح من مميزات الشعر العربي . وليس بين السخف والحمق سوى خطوة قصيرة ، وهذا ما لا يغيب على من تصفح مقامات الهمذاني .

وإذا برب الشاعر بمظهر الصبي أو المجنون فلا يجوز محاسبتة على ما يقول . في هذه الحالة تصبح « المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه » ^٩ . وإذا تقرر هذا فان من حقه « مناقضة نفسه في قصيدين أو كلمتين ، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذمـاً حسناً أيضاً » ^{١٠} . بل لا يلام اذا نـم شعره على « ضعـف العـقـيدة وفسـاد المـذـهب في الـديـانـة » ^{١١} ، وهذا يؤكد المعادلة بينه وبين الصبي اذ من المعلوم أن الصبي يفلت من أوامر الدين ما دام لم يصل الى سن البلوغ . القاضي الجرجاني لم يكن يح逼ـد أن يحاسب الشاعر اذا خالـف قوله الدين اذ « الدين بـمعـزل عن الشـعـر » ^{١٢} .

في هذا السياق ليس بعجب أن يلجأ الشاعر الى « التعقيد والتعمية » وأن يفوـه بكلـام يـضل المستـمع في فـهمـه ، بل أن يذهب « في نحو من التركـيب لا يـهـتـيـ النـحوـ إلى اـصـلـاحـه ، واغـرـابـ في التـرتـيبـ يـعمـيـ

(7) شاعري IV ، ص . 32 .

(8) نفس المرجع ، ص . 31 .

(9) قدامة . ص . 17 .

(10) نفس المرجع ، ص . 18 .

(11) القاضي الجرجاني ، ص . 63 .

(12) نفس المرجع ، ص . 64 .

الاعراب في طريقه »¹³ . ان عبد القاهر يرفض أن يتبع المعنى اللفظي
أن يضيع التواصل وتطمس الدلالة و تستقل العلامات بذاتها . وبصفة
عامة فإنه يرفض اللوع بالبديع الذي يجعل الشاعر» ينسى أنه يتكلم
ليفهم ، ويقول ليبين « وينسى أن « الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في
حكمها »¹⁴ .

رأي الجرجاني في « المتأخرین » ينم عن تفضيل
لطريقة « المتقدمين » التي هي « أمكن في العقول »¹⁵ . لكن صاحب اسرار
البلاغة لم ينتبه الى ان المتأخرین أصبحوا غير مكلفين ، وبالتالي غير
مسؤولين عما يقولون . ضاع من يدهم زمام الأمر لما عجزوا عن المساعدة
في تسخير شؤون « المدينة » .

(13) جرجاني ، ص 112 .

(14) نفس المرجع ، ص 5 .

(15) نفس المرجع ، ص 5 .

القسم الثاني

بين ارسطو والجرجاني :

الغرابة والالفة

المقارنة

من له ادنى اهتمام بالبلاغة اليونانية يعرف ان المقصود منها لم يكن هو المقصود الذي وجه عمل البلاغيين العرب . واذا اختلف المقصود فان الظاهرة المشتركة (مثلاً المجاز) تأخذ معنى وبعداً فريدين في كلتا البلاغتين .

البلاغة اليونانية تبلورت في جو الديموقراطية ، أي في جو تحتل فيه الساحة العمومية حيزاً كبيراً من الحياة . كان المقصود منها التحكم في الخطاب والإحاطة بقوانينه بحيث يصير الخطيب قادراً على التأثير في الجمهور وأغتصاب تفكيره بطريقة أو بأخرى . نشأت الريطوريقا للإجابة عن السؤال التالي : كيف يستطيع الخطيب اقناع الجمهور وانتزاع موافقته ، عندما يقوم بعرض قضية شخصية أو جماعية ، حتى ولو كانت هذه القضية غير عادلة ؟ لتلبية هذه الحاجة ظهر اختصاصيون تنحصر وظيفتهم في ارشاد الخطيب الى ما يجب قوله والى الترتيب الذي يجب مراعاته في القول ، بحيث يتم اخضاع المستمع الى ما يرمي اليه الخطيب .

ليست هذه هي الصورة التي تطالعنا بها البلاغة العربية . صحيح ان التاريخ العربي عرف اطواراً يمكن ان يذكرنا بعضها بال曩ذ الذي برزت فيه الريطوريقا . مثلاً في العصر الاموي وبداية العصر العباسي ، نلاحظ أن قسماً كبيراً من الشعر والخطب كان المقصود منه الدعوة الى

فرقة أو مذهب ، يعني كان الغرض منه التأثير والفوز بموافقة المستمعين (نجد صدى لهذا في البيان والتبيين للجاحظ) . صحيح كذلك أن ناقداً معروفاً (ابن قتيبة) اعتبر القصيدة من وجهة نظر التأثير الذي يجب احداثه في المدوح ، بحيث يبادر هذا الأخير إلى اجزاء العطاء للشاعر ... لكننا لا نعني هذه الجوانب عندما نتكلم عن البلاغة العربية . لم يكن هم البلاغيين العرب (الذين عاشوا في جو مخالف لجو الريطوريقا) ابراز قوانين انتاج الخطاب ، وإنما قوانين تفسير الخطاب . كان الاهتمام ينصب بالدرجة الأولى على تفسير القرآن وعلى ضبط القواعد التي تضمن تفسيراً يتفق عليه الجميع : بالإضافة إلى هذا كانت هناك حاجة إلى تدعيم عقيدة الاعجاز والبرهنة عليها بتحليل دقيق للنصوص (في كلتا الحالتين كان لا بد من اللجوء إلى الشعر القديم ، كما هو معروف : لهذا نجد أن النماذج المحللة في كتب البلاغة هي نماذج من القرآن والشعر) .

اختلاف المقصود يظهر كذلك في التقسيمات المختلفة التي لجأت إليها البلاغة اليونانية والعربية . لا ينبغي أن ننسى أن التقسيم ليس بالعملية البريئة (« قل لي كيف تقسم الأشياء أقول لك من أنت »¹) . إلى حد الآن لم يقم أحد بتعديل التقسيم الثلاثي للبلاغة العربية (المعاني ، البيان ، البديع) ، وهو التقسيم الذي فرض نفسه منذ السكاكي .

المقارنة ينبغي أن تكون شمولية لأنها إذا اكتفت بالتفاصيل فإنها لن تصل إلا إلى نتائج خادعة . لا يكفي أن نرى بلاغياً عربياً ، أثناء كلامه عن الاستعارة والتشبيه ، يمثل الرجل الشجاع بالأسد ، كما فعل أرسطو ، لكي نتسرع ونقول إن تأثيراً قد حدث . فالأسد يزار كذلك ، وبقوة ، في البلاغة الهندية² (لماذا اعتبرت الباحثون بالعلاقة بين البلاغة العربية والبلاغة اليونانية ولم يستدعوا البلاغة الهندية إلى حفلة المقارنات ، خصوصاً وإن أوجه الشبه بين البلاغة الهندية والبلاغة

(1) بارت ، 1970 ب ، ص . 195 .

(2) تجد لحة عن البلاغة الهندية عند بورشي . حول مثال « الأسد » ، انظر تودروف ، 1978 ب ، ص . 77 .

العربية كثيرة و متنوعة ؟) .

اننا عادة نتكلم عن البلاغة وكأنها شيء واضح المعالم معروض أمامنا ببساطة وما علينا إلا أن نقف ثماره . هذا تصور ينبغي تصحيحة . ذلك أن ما يسمى بالبلاغة مفروض في غاية من المعرفة والعلوم وليس من الصواب منهجياً دراسة أحد هذه العلوم بمعزل عن العلوم الأخرى . البلاغة لها ارتباطات بال نحو والتفسير وعلم الأعجاز والمنطق وعلم الكلام . اذا كان لا بد أن نقارن ، فلنبدأ بالمقارنة بين هذه العلوم . والعجيب في الامر أن من يدرس السكاكي مثلاً لا يعتني إلا بقسم مفتاح العلوم المتعلق بالبلاغة وينسى أقسام الكتاب الأخرى . ان رؤية الشجرة لا ينبغي أن تذهبنا عن منظر الغابة .

البلاغة بين الامس واليوم

المتصفح لكتب البلاغة يشعر أحياناً بالنفور والحرج . فهو يلتقي بمصطلحات وتعريفات غريبة عن أفقه ، بعيدة عن قاموسه ، لا تخطر له ببال عندما يقوم بتحليل النصوص . صحيح أنه يعرف (أو يتخيّل انه يعرف) معنى الاستعارة والكناية . ولكن ما معنى الاستعارة المكنية ؟ وما معنى الاستخدام ؟ ومرااعة النظير ؟ والارصاد ؟ والتجريد ؟ والاستبعاد ؟ والقول بالوجب ؟ ... هل لهذه الالغاز فائدة تذكر أم نحن أمام اطلال مهجورة ليس لها سوى قيمة وثائقية تتعلق بقوم رحلوا ؟ اذا كان لهذا المتصفح صدر رحب ، فسيلاحظ أن هذه الاشكال البلاغية ليست غريبة ولا بعيدة عنه ، وانه يستعملها يومياً ، أو على الأقل يستعمل بعضها عندما يتكلم ويكتب . اذ ذاك ستتقلص الغرابة (أو ان شئت تغرب) وتعوضها اللغة غامضة وانس حميم .

الآن لا يسعنا إلا أن نلاحظ ، على العموم ، غروب الدراسات البلاغية في العالم العربي . كانت البلاغة ، فيما مضى ، علمًا نابضاً بالحياة ، وادا بها الآن لا تكاد تحرك أي فضول ، كعلم التجريح والكيمياء القديمة . كيف نفسر هذا التحول ؟ أظن أن الجواب سنجده اذا وضعنا اليد على « العلم » الذي أخذ مكان البلاغة . ذلك أن علماً ما لا يندثر إلا

عندما يغوصه علم آخر : التنظيم أدى إلى علم الفلك ، والكيمياء القديمة إلى الكيمياء الحديثة . اذا اتفقنا على أن الغرض من البلاغة هو تحليل الخطاب ، واذا اتفقنا على ان البلاغة تخدمها الاهمال ، فإنه يتبعنا علينا أن نبحث عن « العلم » الذي عوض البلاغة في العالم العربي . ما هو سلوكنا المعرفي اليوم أمام الخطاب ؟ بعبارة أخرى : ما هي الاستراتيجية التي تتبعها اليوم تجاه الخطاب ؟

لعل هذا السؤال سيتضح أكثر اذا لاحظنا أن ما حدث للبلاغة العربية قد حدث كذلك للبلاغة الغربية . ففي وقت ما من النصف الأول من القرن التاسع عشر ، دخلت البلاغة الغربية - بدرجة متفاوتة حسب الثقافات - في طي النسيان³ . ومما يدعم هذا الرأي أن المستشرقين الذين لم يتركوا ميداناً في الثقافة العربية إلا أولوه الاهتمام ، لم يعتنوا بالبلاغة . هل توجد مثلاً ترجمة فرنسية لأحد كتب البلاغة العربية ؟ الترجمات والدراسات التي قام بها المستشرقون في هذا المجال يمكن أن تعد على رؤوس أصابع اليد الواحدة ، أو اليدين على أكثر تقدير . ما هو إذن سر المرض الذي أصاب البلاغة ، سواء في الشرق أو في الغرب ؟ ليس من الهين الإجابة عن هذا السؤال . لنكتف بالقول إن التفكير في غرابة البلاغة يحيلنا على ما ألفناه اليوم . الغرابة إذن لا تبعدنا عن همومنا ومشاغلنا الحالية : كل حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة . وضرورة اللغة ، أو الجنس ، ستنتقلنا من الغرابة إلى الغروب ، وبالتالي إلى الشمس .

الاستغراب

اذا قمنا بتصنيف القائلين فاننا لا شك سنقف على قائل معين موسوم بالغرابة لانه يبتعد عن التصورات المألوفة لدى مجتمع ما . هذا القائل الغريب يظهر في عدة أشكال . فهناك الجنون والمهرج والمجنون والساحر والشاذ والشاعر . كمثال على هذا الصنف يمكن أن نذكر

(3) تودوروف ، 1977 ، ص. 136 - 139 : ريكور ، ص . 13 - 14 .

خرافة ، وهو شخص اختطفته الجن ثم عاد بعد مدة الى أهله وصار ينطق بكلام غريب (ومن هنا عبارة : حديث خرافة) .

ان القول الذي سيسترعى انتباها هو القول الغريب ، الذي يبدو بهذه الصفة بالمقارنة مع نمط مألف من القول . الغرابة تتم ، كما يقول ابن رشد معلقاً على فن الشعر ، « باخراج القول غير مخرج العادة »⁴ . النص الذي يجب تحليله في كتاب ارسسطو هو التالي :

« والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتدلة . وتكون واضحة كل الوضوح اذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون ساقطة (...). وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال اذا استخدمت ألفاظاً غريبة عن الاستعمال الدارج . وأقصد بذلك : الكلمات الغريبة (الاعجمية) والمجاز ، والاسماء المحدودة (المطلولة) ، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج » .

كل كلمة في هذا النص تقضي تحليلاً ضافياً ، الا أنها ستنكتفي بمحلاحة العلاقة التي ييرزها أرسسطو بين الغرابة والألفة داخل النص الشعري . فمن ناحية ، نجد الوضوح ، والابتذال ، والسقوط ، والاستعمال الدارج . ومن ناحية أخرى ، نجد النبل ، والبعد ، والغرابة . وهذا يعني أن النص الشعري يبتعد عن الاستعمال الدارج وفي نفس الوقت يتضمن قسطاً من هذا الاستعمال . يقول أرسسطو : « ولهذا يجب أن تكون (اللغة) مزيجاً من الالفاظ ، فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسانات وسائر أنواع الاسماء التي ذكرناها ، بينما نظر بالوضوح عن طريق الاسماء الدارجة »⁵ .

النص الشعري يتتألف من عنصرين اثنين . العنصر الاول مرده الى

(4) ابن رشد ، ص . 243 .

(5) ارسسطو ، 1973 ، ص . 61 .

(6) المرجع السابق ، ص . 62 .

التعابير المألوفة الشائعة ، والعنصر الثاني مرده الى التعابير الغربية التي تستورد من مكان بعيد غير معهود فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه ، فهي كـ «الغرباء» بين «أهل المدينة» . ومن هنا الشعور بالدهشة والتعجب «فإن العجائب إنما تكون من البعيدات ، (وما يحدث العجب يحدث اللذة) »⁸ .

ما معنى المجاز ؟

المجاز يعني انتقال شيء من مكان هو مقره الأصلي الى مكان آخر ، أو كما يقول السكاكي : «المجاز مفعول من جاز المكان يجوزه اذا تعداد الكلمة اذا استعملت في غير ما هي موضوع له وهو ما تدل عليه بنفسها فقد تعدد موضوعها الاصلي » .

هذا النقل مدعوة للاستفراط ، وبما أن الاستفراط لا بد أن يتحمله مستغرب ، فإن المتلقى للنص الشعري يدخل في حساب المحل البلاغي . إلى جانب العلاقة الأفقية بين العناصر المكونة للنص ، هناك علاقة عمودية بين هذه العناصر والمتألق . ولا اعرف بلاغياً اهتم بهذه العلاقة العمودية بنفس القسط الذي نجده عند الجرجاني . في أسرار البلاغة ، لا يكتفي الجرجاني بالكلام عن المجاز والتشبث والتمثيل ، بل يعتني كذلك بتحليل التأثير الذي تحققه هذه الصور لدى المتلقى .

هذا التأثير ليس بالعرضي ، بمعنى أنه قد يحدث أو لا يحدث . بعبارة أخرى ، لا يتكلم الجرجاني بالضبط ، بما يشعر به ، هو ، أمام هذه الصورة أو تلك . فلكل صورة بلاغية بنية خاصة وتأثير خاص ، تأثير يسميه الجرجاني «فضيلة»¹⁰ ، بمعنى وظيفة الصورة ، أي ما تفعله لدى المتلقى . هذه الفضيلة ليست مرتبطة بمتلق معين وإنما هي من اختصاص الصورة . وهذا يعني أن التأثير يمكن دراسته دراسة

(7) ارسسطو ، 1959 ، ص 186 .

(8) نفس المرجع ، ص 186 . انظر ريكور ، ص 26 و ص 48 .

(9) سكاكي ، ص 154 .

(10) جرجاني ، ص 30 .

موضوعية . فليس ما تحدثه الصورة محصوراً في متلق دون آخر وإنما هو شيء يبلغ حدّاً من العمومية يجعله موضوع علم أو موضوع استطيقا . حول ماذَا تدور هذه الاستطيقا ؟ حول الغرابة . الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي ، ولهذا فان الجرجاني لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري ، بل كذلك عن المتلقي . فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة . ذلك أن الغرابة لا تتجلّى إلا لمن تعود على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه . الغرابة لا تظهر إلا في اطار ما هو مؤلف . الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الالفية ويسترعى النظر بوجوده خارج مقره . هناك اذن علاقة جدلية بين الالفية والغرابة ، وفي هذه العلاقة يمكن سر التأثير الذي يحدّثه الخطاب الشعري . هذا ما سنحاول ابرازه من خلال كلام الجرجاني عن الاستعارة والتشبّه والتمثيل .

مجاز الشمس

الاستعارة في الاسم « أن تنقله عن مسماه الاصل إلى شيء آخر ثابت معلوم ، فتجريه عليه وتجعله متناولاً له تناول الصفة مثلاً للموصوف . وذلك قوله : رأيت أسدًا - وأنت تعني رجلاً شجاعاً - ورأت لنا ظبية وأنت تعني امرأة ، وأبديت نوراً تعني هدى وبياناً وحجة ، وما شاكل ذلك »¹¹ .

الملاحظ في هذه الامثلة وجود أفعال المشاهدة : رأيت ، رنت (= نظرت) ، أبديت . والشاهدـة لـكي تـتم لا بد لها من نور كـاشف ، النور الذي نـجده في المـثال الثـالث : أبـديت نـوراً ، يـعني لا بد من الشـمس . تـوـجـد عـلـاقـة حـمـيـة بـيـن الـاسـتعـارـة وـالـشـمـس ، وـفي هـذـا الصـدـدـ يقول جـاك دـيرـيدـا : « دـورـة الشـمـس تكون دائمـاً بمـثـابة خطـ مـسـيـرة

الاستعارة »¹² في قلب الميتافزقيا يرى ديريدا عمل الشمس والاستعارة ، وذلك في المفاهيم المعروفة : الظهور والخفاء ، المشاهد وغير المشاهد ، الحاضر والغائب¹³

للاقتناع بهذه الفكرة ، يكفي الرجوع الى أسرار البلاغة حيث نجد في كل لحظة احالة على الشمس . جل الابيات التي يوردها الجرجاني تتضمن الكلام عن الشمس ، وعن الظلمة طبعاً ، عن ظلمة تنول بفضل الشمس ، او القمر الذي يستعيض نوره من الشمس . جل امثاله الجرجاني لها علاقة مباشرة او غير مباشرة بالعين المبصرة وبالشمس . وبالمحاذ (من جاز المكان ...) . هناك مجاز الدواب ، ومجاز الركب السائرين في طريق واضحة او ملتوية ، ومجاز الشمس . الكلام عن الاستعارة هو في نفس الوقت كلام عن الشمس .

ما هي مميزات الشمس والاستعارة ؟

(1) تمتاز الشمس بالنور الذي تضفيه على الوجود فتظهر الاشياء والاجسام وتجلّ ما هو خفي . كذلك حكم الاستعارة فانها نيرة متادلة ان شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد حسمت حتى رأتها العيون «¹⁴

(2) تمتاز الشمس أيضاً بعلوها وشموخها وارتفاعها فرق الكائنات ، فلا أحد يجهل مكانها ومكانتها في الوجود . « ومن هذا الاصل استعارة الشمس للرجل تصفه بالنباهة والرفعة والشرف والشهرة »¹⁵ . هذه الاوصاف تنطبق على الاستعارة اذ « من الفضيلة الجامدة فيها : أنها تبز هذا البيان ابداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلًا . وتوجب له بعد الفضل فضلاً »¹⁶

(12) ديريدا ، 1971 . ص . 35 .

(13) نفس المرجع . ص . 30 .

(14) جرجاني : ص . 30 .

(15) نفس المرجع . ص . 48 .

(16) نفس المرجع . ص . 30 .

هذه « الصورة المستجدة » تجعل الخطاب يمتاز بخاصية ترفعه عن غيره من الخطابات وتجعله يرتقي إلى منزلة عالية ، فيصير في « قبيل الخاص » الذي يرتفع عن قبيل « المشترك العالمي »¹⁷ . ونلاحظ بسرعة أن التفرقة المعهودة بين الخاصة وال العامة لا تقتصر على الحياة الاجتماعية ، بل تمتد كذلك إلى الكلام الذي ينقسم إلى كلام عادي مأثور ، وكلام غريب جديد ، والجديد لا يمكن تصوره إلا مضيئاً .

(3) ثم ليست هذه « الصورة المستجدة » من أوصاف الشمس التي لا تبقى على حال بل تتجدد وتطلع كل صباح في حالة قشيبة تهش لها النفوس ؟ فمن حسن الحظ أن الشمس ليست مستقرة في نقطة من السماء لا تزايدها . لو لا انتقالها في السماء ل كانت ضارة ومكرهه . لنقرأ مثلاً هذا البيت :

¹⁸ وهب كالشمس في حسن ألم ترنا نفر منها اذا مالت الى الضرب

اننا نحب الشمس لأنها حاضرة غائبة ، مقيمة راحلة ، مشرقة غاربة ، أليفة غريبة . طول المكوث في مكان معلوم يخلق الآلفة ولكنه يورث الملل . فلهذا يبلي الشيء اذا طال وقوع البصر عليه وتمجه النفوس ولا يصبو إليه أحد :

وطول مقام المرأة في الحي مخلق لدبياجتيه فاغترب تتحدد¹⁹ فاني رأيت الشمس زيدت محبة الى الناس ان ليست عليهم بسرمد اذا أراد المرأة أن يتجدد فما عليه الا أن يغترب ، ان يبدل مقامه ، ان يغرب ، كما تفعل الشمس . على أن غروب الشمس ليس ضياعها وانعدامها : إنها تشرق على قوم آخرين يسررون بمقدمها عليهم ، ثم تعود من جديد إلى القوم الذين غربت عنهم . المرأة المغترب يتجدد بانتقاله إلى

(17) نفس المرجع ، ص . 273 - 274 .

(18) نفس المرجع ، ص . 91 .

(19) نفس المرجع ، ص . 97 .

مكان غير مأولف لانه في هذه الحالة يستعيير ثوباً جديداً يجعله يبدو في منظر غير معهود . فالثوب يبلى مع كثرة لبوسه وما على المرء الا أن يبادر الى تبديله بثوب آخر . اذ ذاك سترقبه العيون لانه سيمرن من هيئة مألوفة الى هيئة غريبة . فليس الثوب وحده الذي يتجدد بل كذلك من يرتديه . هذا ما يحدث في الاستعارة . فالاسم يبلى مع كثرة الاستعمال اذ يبقى جاثماً على مسمى معين . ولكنه عند الاستعارة ينفل من مسماه الاصلي الى شيء آخر . اذ ذاك يكتسي حلقة جديدة وتهفو له النفوس . ذلك أن « مبني الطياع وموضوع الجبلة ، على أن الشيء اذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صباية ²⁰ النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر » .

بناء على هذا يمكن أن نقول إن الغرابة والاغتراب لهما علاقة وثيقة بالبعد والابتعاد ، كما أن الالفة ترتبط ارتباطاً قوياً بالقرب . وهذا ما ينص عليه الجرجاني عند حديثه عن التشبيه . فمن الشعراء من يستطيع « رد البعيد الغريب ، الى المأولف القريب » ²¹ و « ايجاد الائتلاف في ²² المخلفات » . ان التشبيه يكون أبلغ اذا اهتدى الى « أن يجمع اعناق المتألفات المتبادرات في ربة ، ويعقد بين الاجنبيات معائد نسب وشبكة » ²³ . فكلما كان البعد شاسعاً ، كلما كان الشعور بالغرابة أمكن في النفوس . وهل هناك ، بالنسبة للناظر ، بعد أكثر اتساعاً من البعد الفاصل بين مشرق الشمس ومغاربها ، أي بين أفق وأفق ؟ وهل هناك ، في نفس الوقت ، قربة الطف من القرابة التي توجد بين الشمس الغربية والشمس المشرقة ؟ على هذا الاساس يكون التشبيه المستغرب هو الذي « يعمل عمل السحر في تأليف المتبادرات حتى يختصر بعد ما بين المشرق ²⁴ والمغرب » .

(20) نفس المرجع ، ص . 102 .

(21) نفس المرجع ، ص . 115 .

(22) نفس المرجع ، ص . 119 .

(23) نفس المرجع ، ص . 118 .

(24) نفس المرجع ، ص . 103 .

المجاز من أفق الى أفق قد يكون مجازاً من العقل الى الاحساس . فالشخص ، حسب الجرجاني ، يستفيد العلم اولاً من طريق الحواس وثانياً من طريق الفكر . فالنفس تأنس بالعلم الاول لانه « أقدم لها صحبة ، وآكد عندها حرمة »²⁵ . وهنا يكمن سر التأثير المرتبط بالتمثيل . فالتمثيل يخرج النفس « من خفي الى جلي »²⁶ ، ولا عجب اذا كان الشاهد المشهود على التمثيل يتكلم عن الخفاء والجلاء :

واذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود هناك فضيلة مطوية أي مكونة ومحفية ، والخفاء لا يمكن أن يتصور إلا مظلماً ، ونشر الفضيلة لن يتم إلا بشعلة الشمس . وهذا ما نجده في البيت التالي :

²⁷ لولا اشتعال النار فيماجاورت ما كان يعرف طيب عرف العود فنفس المتلقي تطرب عندما تنفل ما يعلم « بالعقل المحس » الى ما يعلم « بالمشاهدة »²⁸ لأن الشاعر « يتسلل اليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم »²⁹

لغة الشمس

رب قائل يقول : ما أكثر النصوص المجازية التي لا تتضمن احالة على الشمس . هذا الاعتراض يمر بجانب المسألة : عندما تخفي الشمس وراء السحب فإنها تستتر ولكنها لا تفنى وت فقد مكانها في السماء . خذ مثلاً هذا البيت :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى
ما الحب الا للحبيب الاول³⁰

(28) نفس المرجع ، ص . 94 - 95 .

(29) نفس المرجع ، ص . 94 .

(30) نفس المرجع ، ص . 94 .

(25) نفس المرجع . ص . 94 .

(26) نفس المرجع . ص . 94 .

(27) نفس المرجع . ص . 92 .

أين هي الشمس ؟ لا تلمع ضوءها ولكن حركتها واضحة في البيت (فؤاد ينتقل في سماء الھوى ثم يعود كالشمس الى نقطة انطلاقه) . قلت : لا تلمع وحركة واضحة . في كلامي إحالة الى الشمس ولست ادرى كيف يمكن ان احور الجملة حتى أحذف التلميح الى الكوكب المنير . نحن مدينون للشمس بالكثير . كيف يمكن ان تستغنى عن استعمالات من نوع : عبارة واضحة او مشرقة ؟ كيف يمكن الكلام عن الخطاب دون الكلام عن المعنى الخفي والمعنى الظاهر والمعنى الغامض ؟ كيف يمكن الاقلات من لغة الشمس ؟

الاحتضار

موضوع الغرابة والالفة لا يخص فقط البلاغة والخطاب الشعري بل يمكن رصده في ميادين مختلفة من الثقافة العربية . في نهاية المطاف لا بد أن نتسائل ، مرة أخرى ، عن التلقي المخصص اليوم للبلاغة ، وبالاخص للبلاغة التي صنفت بعد الجرجاني . من سوء حظ هذه البلاغة أنها مرتبطة بما يسمى عصر الانحطاط . لكن ما معنى الانحطاط ؟ الانحطاط يقتضي شيئاً كان في وقت ما مرتفعاً وشامخاً ، ثم أخذ ينزل تدريجياً الى السفح المقابل ، حيث صار تدريجياً يضمحل ويذوب وينطفئ .

تاريخ البلاغة العربية ، كما يكتب اليوم ، هو تتبع لدورة الشمس في طلوعها وازدهارها والكلال الذي يصيبها الى أن لا يبقى منها شيء ويعم الظلام . كلامنا عن البلاغة بعد الجرجاني كلام عن شمس مريضة لم تعد قادرة على النهوض من مرقدها . والملاحظ أن ما يسمى بالنهضة (والنھضة تعني يقظة ، أو مجازاً من ظلمة النوم الى اشراقة الصباح) لم يمس البلاغة . فعل المؤرخ المنجم أن يتتسائل ، ويسائل الكواكب ، عن سر هذا السبات العميق الذي أصاب الدراسات البلاغية .

الحريري والكتابة الكلاسيكية

الاسم والنمط

من الاشياء التي تسترعى الانتباه عند قراءة مقامات الحريري ندرة الاسماء الشخصية . اذا استثنينا مجموعة من الاسماء التاريخية او الخرافية سنتكلم عنها فيما بعد ، فاننا لا نكاد نجد الا اسمين شخصيين اثنين : الحرث بن همام وابو زيد السروجي . اما باقي الشخصيات، فلا تحظى الا بتسميات عامة كالابن والزوجة والقاضي والامير الخ . وهذا يعني ان الشخصيات الفردية تذوب في الانماط الانسانية .

هذه الظاهرة ليست عرضية او تافهة¹ قبل الشروع في تحليلها لا بد من الاشارة الى بعض الانواع التي تبرز خصائيات متعارضة .

- كتب التاريخ : من الواضح أن مادة المؤرخ تتكون من الحدث ومكان الحدث وتاريخ (توقيت) الحدث وكذلك من اسماء المشاركين في الحدث . فيكفي مثلا ان نتصفح **الكتاب الكامل** لابن الاثير لنتبين وفراة الاسماء الشخصية في كل صفحة من صفحات الكتاب .
- كتب الحديث : الاسناد يمتاز بطوله اي بكثرة الاسماء الموردة فيه . وبما ان صحة الحديث مبنية على امانة ناقله، فقد ألفت عدة كتب موضوعها التنقيب في حياة الرواية، وهذا التنقيب يدرس افرادا لا انماطا انسانية .

(1) واط ، ص . 528 - 530

- كتب الاخبار : نلاحظ فيها ايضاً كثرة الاسماء. انظروا مثلاً كتاب البخلاء : الجاحظ لم يرسم البخل ولا البخيل وانما اعطى صورة لبعض البخلاء. وتبعاً لذلك نستطيع ان نقول ان شخصياته تمتاز الى حد كبير بخاصيات فردية.

هذه الانواع التي اشرنا اليها بسرعة تمتاز بالدقة في ايراد اسماء الافراد. لنتنظر الان الى الشعر القديم . ماذا نلاحظ ؟ نلاحظ ان الاسماء لا تدل على افراد بقدر ما تدل على انماط انسانية . ان اسماء النساء في شعر النسيب اصطلاحية وتبعاً لذلك قليلة . يقول ابن رشيق : «وللشعراء اسماء تخف على السنتهم وتحلو في افواههم، فهم كثيراً ما يأتون بها ^{نوراً} نحو ليلي وهند وسلمي وددع ولبني وعفراء ... وآشباهن»². ولقد لاحظ فون غرونباوم ان الشعراء القدماء يصفون في نهاية الامر نفس المرأة³. ولربما لا يتبع عن الصواب اذا اضفنا انهم يمدحون ويرثون ويتوعدون نفس الرجل. قد نجد في شعر المديح اسم الرئيس الذي يمدحه الشاعر، ولكن هذا الرئيس يبقى على العموم نسخة من نمط نعرف مميزاته. والذي يدعم هذا القول ان من الشعراء «من ينقل المديح عن رجل الى رجل» . ابو تمام والبحيري مثلاً كانوا يمدحان عدة رؤساء بقصيدة واحدة.

من البديهي اننا نتكلم عن النزعة الغالبة في الادب العربي، وهي نزعة عمودية او ميتيكية لأنها تركز على سنة شعرية يجب الخضوع لها. كلمة «ميت» (mythe) تدل هنا على حكاية أو عادة مقدسة ترجع الى الاصل⁵.

اننا نجد هذه النزعة التي تضع المعنى في البدء عند الحريري. لقد رأينا ان شخصياته ذات التسمية العامة تمثل انمطاً انسانية.

(2) ابن رشيق ، II ، ص . 116 .

(3) فون غرونباوم ، ص . 288 .

(4) ابن رشيق ، II ، ص . 136 .

(5) الياد ، ص . 15 .

يجب الآن ان نضيف ان أبا زيد السروجي والحرث بن همام من هذا القبيل. فالحرث بن همام اسم لا تستطيع ان تتصور اسمها اعم منه. انه ماخوذ من حديث نبوي معروف : «كلكم حارث وكلكم همام». فهو اسم يمكن ان يطلق على اي انسان. اما الاسم الآخر، فإنه يشتمل على «زيد»، ومن المعلوم ان زيداً وعمرأ اسمان كثيرة ما نجدهما في كتب النحو والبلاغة الى حد انهما كالمرادفين لكلمة «فلان» أو لعبارة «انسان كسائر الناس».

شخصيات الحريري موصوفة بسرعة في اغلب الاحيان . فبعض الاشارات تكفي لابراز النمط⁶. هذه الظاهرة مرتبطة بظاهرة أخرى وهي كثرة واهمية النماذج البشرية في مقامات الحريري : عرقوب، المتلمس، سطيع، اياس، سحبان، حنين، باقل ... وكل مفهوم (الجمال، الكذب، الشجاعة، الحكمة) مرتبط بشخصية تاريخية او اسطورية اي باسم من الاسماء . الحكمة مثلاً مرتبطة بلقمان . فعمل القاريء او الشارح هو الانتقال من اسم الى مفهوم، من دال (لقمان) الى مدلول (الحكمة) : خصائص الشخصيات صادرة عن «الحقل الثقافي» والوصف بمثابة تلميح او استشهاد باسم.

الوصف

سنحاول البرهنة على هذه العموميات بتحليل قطعة من الماقمة الثامنة عشرة تتضمن وصف جارية :

«كانت عندي جارية ، لا يوجد لها في الجمال مبارية ، ان سفرت خجل النيران ، وصلبت القلوب بالتيران ، وان بسمت ازرت بالجمان وببيع المرجان بالجان ، وان رنت هييجت البلايل وحققت سحر بابل ، وان نطقت عقلت لب العاقل، واستنزلت العصم من المعاقل، وان قرأت شفت المؤود واحيت المؤود، وخلتها اوتيت من مزامير آل داود، وان

(6) هذا الاسلوب في الوصف يذكر باسلوب المصورين الذين لم يرسموا ، لاسباب دينية ، شخصياتهم بصفات مميزة . انظر بابادوبولو ، ص . 687 .

غنت ظل معيد لها عيда وقيل سحقا لـسحق وبعدها، وان زمرت اضحي
زمام عندها زنيما بعد ان كان لجليله زعيما. وان رقصت امالت العمائم
عن الرؤوس، وأنسست رقص الحب في الكؤوس » .

لذكر في البداية بـملاحظة مهمة لابن رشيق : «الشعر الا اقله
راجع الى باب الوصف»⁸. انطلاقا من هذه الملاحظة نقترح افتراضا
معاكسا نوعا ما ، وهو أن الوصف يكون في اغلب الاحيان اما مدحا او
هجاء . هذا يعني ان الموصوف يكون موسوما بعلامة ايجابية او
سلبية.

العبارة الاولى في قطعة الحريري : كانت لي جارية ، تشكل
اعلانا⁹ اذ تحرك عددا من الامكانيات الوصفية والروائية: هذه
الامكانيات توجد عند الكاتب والقارئ اللذين يملكان نفس النسق
الادبي .

العبارة الثانية : لا تجاريها في الجمال مجازية ، تنهي السؤال
المفتوح في الاولى (كيف هي؟ ..) وتشكل اعلانا ثانيا : الجمال. هذا
الاعلان يحرك بدوره امكانيات وصفية تحقق البعض منها في القطعة
واعني وصف الوجه والابتسامة والنظر والحديث.

هذه المعاني الجزئية (أو الموتيفات) لا تكفي لاعطاء صورة لجارية
مثالية اذ اننا نجدها في وصف المرأة الحرة . وبما ان الجارية تزيد
قيمتها اذا جمعت الى الجمال النبوغ في الفنون، فاننا لا نستغرب
وجود الموتيفات التالية : القراءة والغناء والعزف والرقص.

هذه الموتيفات مرتبطة بالتقالييد الشعرية او بالسنة الشعرية ،
فالقطعة تزخر بالاشارات الثقافية التي كان من المفترض ان لا
يجهلها الاديب . لذلك لم يكن من اللازم ان يطنب الحريري او يفسر
كلامه ، فالإشارة او التلميح بمثابة علامة مشاركة بين الحريري

(7) حريري ، 1326 ، ص . 172 - 174 .

(8) ابن رشيق ، II ، ص . 278 .

(9) تجد ملاحظات مفيدة حول الوصف في الرواية « الواقعية » عند هامون .

والقارئ الضمني.

ينبغي ان لا نخلط القارئ الضمني بالقارئ الفعلي¹⁰. القارئ الضمني هو القارئ الذي يتخيله الكاتب عندما يكتب ، وخصائص هذا القارئ تظهر من خلال النص لا من خارج النص . اما القارئ الفعلي فلا يمكن للكاتب ان يعرفه بالضبط ولا ان يتخيّل بدقة ردود فعله . عندما كتب الحريري : «حققت سحر بابل» فقد افترض ان قارئه الضمني سيعي انه يرمز إلى هاروت وماروت . اما القارئ الفعلي فقد يجهل هذا التلميح ، الا ان الشرح كالشريري مثلًا يملأون بفضل توضيحاتهم الهوة القائمة بين القارئ الفعلي والقارئ الضمني .

الاشارات الثقافية تظهر في التشبيهات : *النيران* ، *الجمان* ، *المرجان* . وتظهر كذلك في معجم العشق : *صلبت القلوب بالنيران*، *عقلت لب العاقل* . وتظهر اخيرا في النماذج البشرية التي تشكل نوعا من التشبيه : داود، معبد، اسحق، زنام. هذه التلميحات كما قلنا تحيل على التقاليد الشعرية. ان قراءة قطعة شعرية (أو نثرية) يمكن ان تعتبر غوصا في النصوص الشعرية السابقة . الدلالة (أي العلاقة بين الدال والمدلول) لا تكفي لابراز معنى الكلمة الشعرية¹¹ . الكلمة لا تستخرج كل امكانياتها الا عندما تضم بصفة جلية الى اخواتها في السياق ، او بصفة ضمنية الى اخواتها في مجموع النصوص الشعرية.

الترتيب السلمي

يبقى لنا ان نلاحظ في قطعة الحريري خاصية اخيرة وهي ان الوصف عبارة عن تشبيه او مقارنة بين الجارية وكائنات اخرى. هذه المقارنة مرتبطة بصيغة التفضيل : *الجاربة تتتفوق في جميع الميادين* ، فجمالها يفوق جمال كل النساء واشراقة وجهها تزيد على اشراقة

(10) برانس ، ص . 180 .

(11) انظر ملاحظات اركون (ص . 325) حول معجم الاخلاق .

الشمس والقمر، وصوتها اكثرا طرابة من صوت معبد واسحق.. انطلاقا من هذا الاسلوب في الوصف يمكن ان نقول ان العصر الكلاسيكي كان له نظام خاص في رسم الشخصيات ، وهو نظام يختلف عن النظام الذي الفناه في الكتابات الحديثة. وهنا لا بد من ذكر ملاحظة لـ بيرج - فيتز : «ان صورة الشخص (POR-TRAIT) تبني حسب محورين : محور الترتيب السلمي ومحور التمييز. المحور الاول يدل على المسافة القائمة بين السمو والضمة : هذا المحور يشير الى كم الصفة التي للشخصية المقصودة. المحور الثاني يتعلق بخصائص الاتفاق والاختلاف، بالكيفية او بالشكل الخاص الذي تتخذه الصفة المقصودة في الشخصية ».¹²

ان محور الترتيب السلمي هو الذي يسترعى انتباها في وصف الجارية. جارية ابى زيد لا تملك خصائص تتفرد بها وانما تسنم فقط بعض الصفات على سائر المخلوقات.

لنقرأ الآن شعرا يشكر فيه ابو زيد السروجي بعض من احسنوا

الى :

للہ در عصابة صدق المقال مقاولا
فاقوا الانام فسائلا مأثورة وفواضلا
حاورتهم فوجدت سخیان لدیهم باقلاء
وحللت فيهم سائلا فلقيت جودا سائلا
اقسمت لو كان الكرا م حیا لكانوا وابلا¹³

البيت الاول يوضح الطبقة العالية التي ينتمي اليها المدوحون (مقاولا). البيت الثاني يورد تشبيها وبالتالي صيغة تفضيل (فاقوا الانام)، وفي نفس الوقت يعلن عن الصفتين المفصلتين في الابيات التالية : الفصاحة والكرم . لنلاحظ الاشارة الى نموذجين بشريين :

(12) بيرج - فيتز ، ص . 430 . انظر كذلك فون غرونباوم ، ص . 304 .

(13) حريري . 1326 ، ص . 155 . 156 .

سحيان وباقل . الاول كما هو معلوم يرمز الى الفحافة والثاني الى العي . لنلاحظ كذلك الصعود من الحيا ، وهو المطر القليل ، الى الوابل ، وهو المطر الغزير.

هذه الطريقة في رسم الشخصية لا تجدها فقط في الانواع الشعرية . نجدها في الامثال (صيغة أفعل من ...) وفي كتب النقد (فلان أشعر الناس ...) ؛ ونجدها في كتب السير والتراجم . مازا يقول ياقوت مثلا عن الحريري ؟ «وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي ابر بها على الاوائل واعجز الاواخر^{١٤} ». ونجدها في كتب التاريخ : مثلا في الصورة التي رسمها مسكويه لابن العميد في تجارب الامم . ان مسكويه يعلن عن صدقه في التصوير ونحن لا نجادله في ذلك ، الا اننا نلاحظ ان الصورة التي رسمها للوزير تمر بالمقولات النحوية والبلاغية التي تميز «البورطري » في العصر الكلاسيكي .

الشخصية البراقشية

من الممكن ان نقارب بين النمط الانساني والنوع الادبي . الحركة التي يتم بمقتضاها الانتقال من شخصية الى النمط الذي تمثله تشبه الحركة التي تؤدي الى تحديد النوع الذي يرتکز عليه النص .

من العبث ان نفتقد في شخصيات الشعر العربي عن افراد محددين او ان نتساءل عن صدق الشعرا . لقد تلقى عمر بن ابي ربيعة اللوم لانه خالف في بعض قصائده القاعدة التي بمقتضاها توصف المرأة بانها - حسب تعبير كثير - «مطلوبه ممتنعة^{١٥} ». التجربة الشخصية للشاعر لا تؤخذ بعين الاعتبار وانما المهم هو ما يناسب النوع الادبي ، يعني ما يفرضه النوع وكذلك ما يفرضه الناقد انطلاقا من السنة الشعرية . كان بشار بن برد ضخم الجثة^{١٦} ومع

(14) ياقوت ، XVI ، ص . 262 .

(15) ابن رشيق ، II ، ص . 118 .

(16) اصفهاني ، III ، ص . 135 .

ذلك وصف نفسه هكذا :

ان في بردی جسما ناحلا لو توکأت عليه لانهدم
لماذا ؟ لانه لم يكن بامكانه ان يرسم لنفسه صورة تختلف عن
الصورة التي يفرضها نوع النسيب . لقد بين احد السيميائيين
السوفيات - ليکاتشيف - ان كل نوع يقترح بل يفرض صورة
للائل¹⁷ . الراوي عندما يسرد حكاية يرسم صورة للشخص وفي
نفس الوقت يرسم صورة لنفسه حتى في حالة ما اذا لم يستعمل
ضمير المتكلم . عندما يؤلف الشاعر مدحا او هجاء فانه يعطي بالطبع
صورة للمدح والمهجو . وفي نفس الوقت يعطي صورة لنفسه . وهذه
الصورة لا ينزعها من منطقة مظلمة من شخصيته وانما من النوع
الذى يتقيى به .

الرأي السائد هو ان القصيدة تعبر عن الشاعر . هذا الرأي يغفل
عمل النوع : القصيدة تعبر قبل كل شيء عن النوع الذي تنتهي اليه .
وجهة النظر هذه تؤكدها مقامات الحريري التي تشتمل على عدد لا
يحصى من الانواع ، وتطرح مسألة الانفصال بين القول والعمل . ابو
زيد السروجي مثلاً كثيراً ما يشرب الخمر . مباشرة بعد القاء موعظة
تذيب قلوب المستمعين . هذا التناقض بين الخبر والخبر يغيط صاحبه
الحرث بن همام الذي ينتظر ان يكون السلوك مطابقاً للقول . ان
المقامات تحدث نوعاً من «التعرية» للوهم الذي يدفع القارئ او
المستمع الى ان يستدل بالقول على صدق القائل . فنظرنا للقيود النوعية
التي يتقيى بها ابو زيد عندما يلقي موعظة فانه لا يمكن ان يعطي
لنفسه الا صورة رجل تقي مستقيم . فقصارى الامر ان خدعة ابى
زيد تنجح لانه يفهم امكانيات النوع . اما المخاطبون فانطلاقاً من مبدأ
الوصل بين القول والعمل ، لم يكن بد من ان تتم الخدعة عليهم .
ان من يقرأ الحريري يلاحظ ان جميع الانواع الادبية لها مكانها

(17) انظر الهاشم رقم 21

في مقاماته، وهذا ما يجعل أبا زيد يقدم صورا كثيرة لنفسه ويقتصر
عدة شخصيات:

ولبست صرفيه نعمي وبوسا
يلائمه لأرق الجلسا
وبين السقاة ادير الكؤوسا^{١٨}
وطورا بلهوي أسر النفوسا...
ابو زيد يشبه طائرا كثير التلون تذكره المقامات وهو ابو
براقش^{١٩}. من الغرور في نظرى ان نحاول معرفة هويته، ان نركب من
صوره المتفرقة صورة واحدة^{٢٠}. انه ليس سوى ما تسمح له الانواع
الادبية التي يستقر فيها ان يكون، فكيانه هو التغير^{٢١}. هذا التشتت
له ما يقابله في ترتيب المقامات. لقد ألف الحريري خمسين مقامة وكل
مقامة مستقلة بذاتها. فكما ان شخصية أبي زيد براقشية، أي لا
يمكن تركيب أجزائها، فكذلك لا يمكن الربط بين المقامات.

المقمة

ما دمنا نتكلم عن التغير والتشتت فلنفحص الآبيات التالية التي
تنتحدث عن الدهر وتقلباته:

(18) حريري ، 1326 ، ص . 359 .

(19) نفس المرجع ، ص . 216 .

(20) لاحظ فون غرونباوم (ص . 248) ان كتب الادب (مثل ادب الدنيا والدين للماردي)
تجزئ الانسان الى صفات متعددة : الاسراف ، الجود ، البخل ، الحياة ، الخ ، وتدرس
كل صفة على حدة .

(21) يقول ليكاشيف متحدثا عن الادب الروسي القديم : « على عكس ما يجري في ادب
العصور الحديثة فان النوع ، في روسيا القديمة ، هو الذي يحدد صورة الراوى ...
كل نوع يملك صورة معدة بصراحتها وتقليدية ، مؤلفه وكاتبها و منفذها ». هناك صورة
للمؤلف خاصة بالواقع و أخرى بحياة القديسين .. وثالثة بالاخبار ، و أخرى أيضا
بالسرد التاريخي » (ذكره تودورو夫 في 1972 ب ، ص . 108) .

وقع الشوائب شيئاً فشيئاً والدهر بالناس قلباً
 ان دان يوماً لشخص ففي غد يتغلب
 فلا تتحقق بوميضاً من برقه فهو خلباً ...²²
 من يتكلم في هذه الآبيات؟ أبو زيد السروجي ومن خلاله
 الحريري . إلا أننا عند البحث نكتشف وراء الآبيات حكمة جماعية
 ونسمع « صوت الثقافة » .²³

صوت الثقافة يتكون من الحكم والامثال والمعارف العامة في الطب
 والتاريخ وعلم النفس والقانون والطبع الخ. لا يخلو كتاب أدبي من
 إسماع هذا الصوت الذي يتغلغل وينبت في الذهان ويبدو من طبيعة
 الأشياء . وللحظة أن ما ييل من المؤلفات هو جانبها «الثقافي» . كم
 من معان يقدمها الكاتب بنبرة جادة، ولا تمر مدة وجيبة حتى تبدو
 خاطئة أو ساذجة أو مضحكة (انظر مثلاً كلام المنفلوطي عن الحب) !
 لكن لا بد هنا من بعض الحذر. المعاني المبتذلة تثير في نفوسنا
 نوعاً من التقزز ، أما في العصر الكلاسيكي فقد كان لها شأن آخر. ذلك
 أن المعنى المبتذل يلعب دوراً سلبياً في الأدب الحديث ودوراً إيجابياً في
 الأدب القديم .²⁴ ويرجع هذا الاختلاف لكون الأدب الحديث يتغير
 بسرعة بينما لم يكن الأدب القديم يتغير إلا ببطء شديد²⁵. في
 السنوات الأخيرة تتالت كثير من المدارس الأدبية في العالم العربي ،
 فالرواية الواقعية جاءت بعد الرواية القرورية والعاطفية ، ثم ظهرت
 الرواية الوجودية ، والآن تشق الرواية الجديدة طريقها . كل نزعة تدوم
 عشر أو عشرين سنة ثم تخلفها أخرى ، فإذا وجد القارئ عنصراً
 من عناصر نزعة قديمة في كتاب يمثل نزعة جديدة ، فإنه يرده بتقزز من

(22) حريري 1326 ، ص . 24 .

(23) بارت ، ١ ١٩٧٠ ، ص . 27 .

(24) نفس المرجع ، ص . 211 .

(25) ألمونت ، ص ، 95 .

(26) ليكاشيف ، ص . 123 .

حيث أتى، أي انه يدرك خصوصية العنصر الذي يرتبط بنزعة متتجاوزة. فخصوصية المعنى المبتدل، أي نسبيته، تفسر سلبية. اما في العصر الكلاسيكي فان المعنى كان يعتبر مطلقا ويمتاز بالعمومية أي انتنا نجده في جميع العصور، وهذا ما يفسر ايجابيته. نجد عند كل شاعر تشبيه الكريم بالبحر والمرأة بفنان البان²⁷ ...

انتنا اليوم نركض وراء الجديد ونطلع نحو المستقبل (من هو الكاتب الذي يقبل ان يقال عنه انه يقلد من سبقوه؟) . . . في العصور القديمة كان مركز الثقل يكمن - مبدئيا - في الماضي، ويظهر هذا في التمثيل المتواتر بأقوال السلف. لقد مدحت المقامات لأن صاحبها «خطف أكثرها من مواضع يدل تهديه إليها على فضل بارع²⁸ ». ان الكاتب يعاتب - حسب عاداتنا الحديثة - اذا أكثر من الاستشهاد. اما في العصر الكلاسيكي فالكاتب ينبغي عن فضله بوفرة وتنوع استشهاداته ويعاتب اذا لم يتمثل بكلام غيره²⁹ . ولقد اعتني النقاد العرب بهذه المسألة وميزوا أشكال الاستشهاد التالية : الاقتباس ، وهو التمثيل بنص قرآني او بحديث نبوي، التضمين ، وهو الاستشهاد ببيت او بعده أبيات من الشعر ، الحل ، وهو نثر بيت من الشعر، العقد ، وهو عكس الحل، التلميح، ويعني اشارة الى قصة مشهورة او اسم معروف³⁰ .

الاقوال المستشهد بها وحدات قائمة بذاتها ترحل من سياق الى سياق. وحسب استشهاداته يشير الكاتب الى نوعية انتمائه: التمثيل

(27) الخصومة بين القدماء والحدثين اذكراها الشعور بنسبية بعض المعاني وبعض المصياغات .

(28) تجد هذا الحكم في ملحق للمقامات يشتمل على انتقادات الفها ابن الخطاب (حريري، 1326 ، ملحق ، ص . 2) .

(29) ذلك ما حدث لعمران بن حطان الذي لم يستشهد في خطبة له بالقرآن : « هذا الفتى اخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن » (جاحظ ، II ، ص . 5) .

(30) قزويني ، ص . 575 وما بعدها .

بنصوص «الادب» يعني الانتساب الى الخاصة وفي نفس الوقت الاحتماء بسلطة المقدمين (من المعروف ان «الرأي» كان مرفوضا من اغلبية المدارس الفقهية). وفوق ذلك فان الاستشهاد يمنع النص قيمة تنبنيقية وجمالية³¹. ويرجع المجهول الى المعروف . كل ما يحدث يمكن ارجاعه الى نموذج ثقافي اي الى الماضي، ولا يطلب من المتكلم الا ان يزعم شفتيه ويتحول الى مُقاومق يتكلم من بطنه.

(31) « وانت ترى الكلمة من القرآن يتمثل بها في تضاعيف كلام كثير ، وهي غرة جمبعه ، وواسطة عقده » (باقلاني ، ص . 42) .

الزمخشي والادب

الحلم والكتابة

الكتاب عادة يولد بناء على طلب صريح تملية ظروف خاصة (مثلا المستظرفي للفزالي) أو بناء على طلب ضمني توحى به بعض المسائل المعلقة في الهواء (البخلاء للجاحظ) . اذا أخذنا بعين الاعتبار النص ، والنصل مختلف عن الكتاب ، فاننا نلاحظ ان القدماء كانوا يميزون بين النص الذي ينبع عن « الروية » والنصل الذي ينبع عن « البديبة والارتجال »¹ . وما دمنا نتحدث عن الولادة ، فلنذكر بأن الشاعر الجاهلي كان يحمل في بطنه شيطانا موسوسا يحب بين الفينة والفينية الخروج الى الفضاء الواسع على شكل كلمات تتحول الى أبيات . كان زهير يفاجئه المخاض كل سنة فيلد جنبا يرببه ويعتنى به حولا كاملا .

مقامات الزمخشي وليدة حلم . يقول المؤلف² في خطبة الكتاب متحدثا عن نفسه بضمير الغائب : « والذى ندبه لانتشائها انه أرى في بعض اغفاءات الفجر كأنما صوت به من يقول له يا ابا القاسم اجل مكتوب وامل مكذوب ، فهو من اغفاءاته تلك مشخصوا به مما هاله من

(1) ابن رشيق ، I ، ص . 164 وما بعدها .

(2) الأرقام بين عارضتين تحيل على صفحات كتاب الزمخشي .

ذلك وروعه ونفر طائره وفزعه ، وضم الى هذه الكلمات ما ارتفعت به مقامه وآنستها باخوات قلائل ... » (7) .

الصوت الهاتف يهيب بصاحبنا ان يجعل الموت نصب عينيه ويقلع عن الآمال الكاذبة . الحدث وقع في الفجر ، في وقت يفصل بين الليل والنهار ، بين الظلام والنور ، بين النوم واليقظة ، بين الغفلة والانتباه . لكن الحماس لم يدم طويلا ، واستسلم الزمخشري من جديد الى النوم . الكلمات التي اهديت اليه صارت مقامة (سنحلاها بعد قليل) ، والمقامة أضاف اليها أخوات قلائل ، ثم كف عن العمل « مراجعة الغفلة عن الحقائق وعادة الذهول عن الجد بالهزل » (8) . واستمرت الحال هكذا الى أن اصيب يوما بمرض فتغير كل شيء .

ليس المرض ، بالنسبة للزمخشري ، مجرد اختلال في البدن يرجى اصلاحه باللجوء الى الطبيب وتناول الدواء الملائم . المرض تحذير وامتحان اي أنه يحمل معنى على المريض ان يستشفه ويستخلص العبرة منه . المرض حالة بين حالتين ، قدم في الحياة وقدم في الممات ، وبهذا المدلول يمكن مقارنته بالشيب كما ورد وصفه عند الشعراء : كلاهما يحمل مذاق القبر .

لم يفت الزمخشري أن يستفيد من المرضة التي انهكته والتي سماها « المذرة » لأنها « كانت سبب انباته وفيئته » (8) . تعهد ان من الله عليه بالبرء ان يقلع عن حياته الماضية ويبدا حياة جديدة : لن يتقرب الى اصحاب النفوذ ولن يمدحهم ولن يسترزقهم ، وعلاوة على ذلك لن يدرس من الغلوم إلا القراءات والحديث وأبواب الشرع ، ولن يغادر مسكنه الا اذا دعاه « امر خير لا يجد الصالح بدأ من توليه بخطوه » (9) ... التوبة انفصالت عن عادات وممارسات مبنية على التشتت والتعدد خارج الذات ، واقبال على حياة تتنظم حول مركز واحد يرمز اليه هنا بالمسكن .

ولما شفي الزمخشري انكب على « انشاء المقامات حتى تتمها خمسين مقامة يعظ فيها نفسه وينهاها ان تركن الى دينها الاول » (11) . هذه المقامات لا تكاد تمت بصلة الى ما نعرفه عند الهمذاني

والحريري . خصائص النوع كما نجدها عند هذين المؤلفين يمكن تلخيصها في النقط التالية :

- 1 - السند : ليس في المقامات متكلم واحد وانما عدة متكلمين يصير القول اليهم بالتوالي .
 - 2 - السفر : المقامات جولة واسعة في مملكة الاسلام . ليس من الصدفة ان يظهر هذا النوع في وقت شهد طواف ابن حوقل والاصطخري والمقدسي في العالم قصد ضبط « المسالك والممالك » .
 - 3 - نمطان انسانيان متناقضان : الاديب والمكدي . كلاهما يرى صورته في الآخر ، ولكن ممسوحة . رغم اختلافهما فان نفس « اللغة » تجمع بينهما .
 - 4 - حكاية : مبنية على ما يسميه ارسطو بـ « التعرف » : المكدي يستتر وراء قناع ولا يكشف عن هويته الا في نهاية المقامة .
 - 5 - فن كتابي يشير الى الاسلوب الرفيع :
 - ا - مزيج من الشعر والنشر .
 - ب - مزيج من الانواع الادبية ومن الجد والهزل .
 - ج - السجع والمحسنات .
- لن تجد في مقامات الزمخشري النقط الاربع الاولى . اما النقطة الخامسة فانها لا ترد الا جزئيا : تجد السجع والمحسنات ولا تجد الشعر الا لاما . أما الانواع فلن تجد منها الا الوعظ ، وهو النوع الذي يواافق الحياة الجديدة التي اقبل عليها صاحبنا . ومع ذلك فقد احتفظ باسم المقاومة اذ من المعروف ان كلمة مقامة كانت تدل ، قبل أن ترتبط باسم الهمذاني ، على الخطب الوعظية التي تلقى في المساجد والجامعات .

الحديث رأسا لرأس

مقامة التقوى

« يا ابا القاسم العمر قصير . والى الله المصير . فما هذا التقصير . ان زبرج الدنيا قد أضلك . وشيطان الشهوة قد استنزلك .

لو كنت كما تدعى من أهل اللب والحجى . لأتتى بما هو احرى بك واحجى . الا ان الاحجى بك ان تلوذ بالركن الاقوى . ولا ركن اقوى من ركن التقوى . الطرق شتى فاختر منها منها منهجا يهديك . ولا تخط قدماك في مضلة ترديك . الجادة بينة . والمحجة نيرة . والحجة متضحة . والشبهة مفتضحة . ووجوه الدلالة وضاء . والحنيفية نقية بيضاء والحق قد رفعت ستوره . وتبلغ فسطع نوره . فلم تفالط نفسك . ولم ت Kapoor حسك . ليت شعرى ما هذا التوانى . والمواعظ سير السوانى « (17 - 19) .

أبو القاسم (الزمخشرى) يخاطب هنا نفسه : المقامات مكتوبة بضمير المخاطب . ليس هذا كل شيء فخطبة الكتاب مكتوبة بضمير الغائب ، اما الافتتاحية فإنها مكتوبة بضمير المتكلم . القول المشهور : « أنا آخر » ينطبق تماما على الزمخشرى المتشتت في الضمائر المختلفة . في كل مقامة يواجه صاحبنا نفسه : يتكلم ويصفى الى كلامه ، فهو في نفس الوقت متكلم ومستمع : المتكلم يهدف الى اقناع المستمع واحضانه لارادته . توجيه الخطاب الى « الآخر » يمر بالبنيات الانشائية التالية : النداء ، الأمر ، النهي ، الاستفهام ، التحضيض . هذه البنيات تشير الى علاقة القوة التي تجمع المتكلم ومخاطبه ، وهي علاقة اب مع ابنه يوبخه ويؤنبه ويفرك اذنيه . الاب يتلقى اللوم ويبقى حانيا الرأس لا يجيب ولكن اب يكشف ما يدور في رأسه ويرد عليه (« لو كنت كما تدعى من أهل اللب والحجى لأتتى بما هو احرى بك واحجى ») . السيطرة لا تتحقق تماما الا عندما يفهم الاب التي يلقاها اب على ابنه (« لم تفالط نفسك ؟ ... ما هذا التوانى ؟ ») ليست أسئلة بالمعنى الدقيق لأن العلاقة بين اب وابنه تقصى الحوار والمناقشة . اب يشد بخناق الابن المشاكس ويجره على الطاعة والخضوع .

الاطناب ملفت للنظر في مقامة الزمخشرى . عباره « زبرج الدنيا » متبوعة بعبارة « شيطان الشهوة » ، اللب مرادف للحجى ...

الاطناب لا يظهر فقط بالترادف وإنما كذلك بالطبقاق الذي يمكن اعتباره ترادفاً معكوساً . معجم الزمخشري ينقسم إلى مجموعتين : مجموعة الكلمات التي تشير إلى الهدایة ومجموعة الكلمات التي تشير إلى الضلال . الكلمات تتقابل كما يتقابل المتكلم والمستمع ، الاب والابن . الاطناب يؤدي وظيفة تنميّية ووظيفة اقناعية . فمن جهة يعرض المعنى « في صورتين مختلفتين » ومن جهة ثانية يجعل المعنى « يتمكن في النفس بفضل تمكن »³ . فهل افلح الاب في اقناع ابنه ؟ الاب يرفع السرور ويزيح الغيوم عن السماء ، ومع ذلك فان الابن (الصامت) يكابر ويتوانى . عملية الاقناع تتكرر من مقامة إلى أخرى وعندما ينتهي الكتاب تظل المواجهة كما كانت في بدايته .

عودة المكبوبت

الدنيا تتجسد في شكل امرأة فاتنة وغادرته (27 - 29) . كيف يمكن مقاومة هذه الحسناء المتبرجة⁴ ؟ بالموت . لا يسلم من سحر الدنيا إلا الموتى في قبورهم فيجب التشبه بهم : « عَدَّ شَخْصٍ فِي عَدَادِ الْأَمْوَاتِ . كَفَنَهُ بِالْخَمْولِ قَبْلَ أَنْ يَكْفَنَ . وَادْفَنَهُ فِي بَعْضِ الزُّوايا قَبْلَ أَنْ يُدْفَنَ . وَاجْعَلْ لَهُ قَعْرَ بَيْتِكَ قَبْرًا ... » (187) . لكن الموتى لا يتكلمون وصاحبنا لا يريد (ولا يستطيع) أن يصمت . لم يكسر قلمه ولم يحطّم دواته ولم يمنق أوراقه . لم يقدر أن يكف عن الكتابة لأن الكتابة ستؤكّد توبته وصدق عزمه على الابتعاد عن الدنيا . قبل توبته كان القلم يرسم صورة انشى متبرجة ، أما الآن فلن يرسم إلا وحشة القبر .

حبس الزمخشري نفسه في مسكنه وحبس كتابته في نوع واحد هو الوعظ . على الأقل أخذ على نفسه الوعد أن لا يتكلم إلا في الجد

(3) فرويني ، ص . 301

(4) هذه الصورة يمكن اعتبارها نموذجاً للانتقال الذي يتم أحياناً « من المؤنث المصري إلى الأنوثة الأسطورية » (ريفاتير ، ص . 405) .

أي أن لا يسكن إلا في محل واحد يستقر فيه ولا ينتقل منه إلى محل آخر . هذا السكون الذي يسعى إليه يتعارض مع الحركة التي تميز الأدب . اغلبية الذين استغلوا بالأدب (ابن المفع ، الجاحظ ، الهمذاني ، ابن ناقيا ، الحريري) أكدوا بصفة صريحة أو ضمنية على ضرورة الانتقال من الجد إلى الهزل . للأدب شجون ومنعطفات . الأديب يكره أن يمشي في طريق واحد فتراه يقفز من معنى إلى معنى ومن غرض إلى غرض ومن فن إلى فن . الأدب جولة تنقلك بلا سابق إنذار من منظر إلى منظر وتسمعك أصواتا متعددة ومتناقضة أحيانا . لم يحتفظ الزمخشري من الأدب إلا بصوت واحد واسكت سائر الأصوات الأخرى . جمعها في قبضته وتناول قدرًا وغطتها به .

لكنها تسللت من تحت القدر وتعلقت بصاحبنا وفرضت نفسها عليه فلم يجد بدا من منحها حيزا من كتابه . لا يكفي أن تدين الهزل لكي تسكته (الهزل يعني عند الزمخشري كل الانواع الادبية التي ترتبط بالدنيا) . توجد بين الجد والهزل علاقة متينة بحيث إنك إذا تكلمت عن الجد فقد استدعيت الهزل للحضور . عندما يطرد الهزل من الباب فإنه يرجع خلسة من النافذة . مشروع الزمخشري متعدد التحقيق : كيف يمكنه ان يتكلم عن الجد دون أن يتعرض للهزل ؟ المعارضة عرض وتعرض . بمعارضته للهزل سقط صاحبنا في فخ الهزل . ومع ذلك لم يعترف صراحة بان استدعاء نوع أدبي قد ألم به باستدعاء سائر الانواع الأخرى . كيف احتالت هذه الانواع لتفرض نفسها عليه ؟ بعبارة أخرى ، كيف احتال صاحبنا لدمج الأصوات المتنوعة في اطار الوعظ ؟

لنقرأ القطعة التالية :

« يا أبا القاسم ان رأيت أن لا تزور عاتكة متغلا . وان تزور عن بيتها متغلا . وان يشغلك عن ذكرها وذكر اختها لعوب . دوام الفكر في سكرات شعوب . فافعل صحبك التوفيق ونعم الصاحب والرفيق . كم زرت أبياتها وزورت فيما أبياتك . وبعثت بأدمني لقائهما وتحيتهما حياتك . وكأين لك من تشبيب ونسيب . وتخلس إلى امتداح دخيل أو

نسيب . ومن كلمة مخزية شاعرة . وقفية طنانة ناعرة . ومطلع كما حدرت الحسناء من لثامها . ومقطع كما استلذت الصهباء بطيب ختمها ... » (131 - 133) .

الزمخشري ينهى نفسه عن التغزل وانشاء القصائد اذ كيف « يفكر في الاستهلال والمطلع . من هو منوط الفكر بأهوال المطلع » (133 - 134) ؟ لكنه يغتنم الفرصة فيذكر معجم القصيدة ويسبه في تبيين اغراضها وأقسامها . لم هذا التفصيل وقد قرر الزمخشري أن يكف عن قول القصائد ؟ ان ما ينهى نفسه عنه يرفع غطاء القدر ويخرج رأسه . من خلال النهي تبرز الرغبة المطمئنة : « يا ابا القاسم تبتل الى الله وخل ذكر الخمر المبتل . وربل القرآن وعد عن صفة التفر المرتل . ادر عينيك في وجوه الصلاح لتعلق اصلاحها . لا في وجوه الملاح لتعشق أصبحها .. » (50 - 51) .

الزمخشري يلعب على الحبلين . فمن جهة يحتقر البرنامج التقليدي للأدب ، ومن جهة أخرى يحقق بكتابته هذا البرنامج . قد يعن له أحياناً أن يبدل مدلول الكلمات ، أن يقترح مثلاً تعريفاً جديداً للأديب : « الأديب من أخذ نفسه بآداب الله فهذبها . ونقح أخلاقه من العقد الشائنة فشذبها » (112) . لكنه لا يصل الى هذا التعريف إلا بعد أن يفصل القول في التعريف المتداول وبعد أن يستعرض المعرف التي لا بد أن يحيط بها الأديب : متن اللغة ، القياس ، الأبنية ، النحو ، علم المعاني ، نقد الكلام ، العروض ، القفائية ، الشعر والنشر ، الكتابة والخط (108 - 112) . هذه المعرف جميعها واردة في المقامات . لنذكر على سبيل المثال عنوان بعض المقامات : مقامة النحو ، مقامة العروض ، مقامة القوافي ، مقامة أيام العرب .

يتربّ على هذا أن الزمخشري يتناول الأدب من وجهة نظر غريبة⁵ ، أي انه يعرض أغراض الأدب وأدواته من خلال نظرة واعظ

(5) توماشيفسكي ، ص . 290 - 292 : باكتين ، ص . 136 . تناول ظاهرة ما من وجهة نظر =

متزهد . وهكذا نقرأ في مقامة النحو : « يا ابا القاسم اعجزت ان تكون مثل همزة الاستفهام . اذ أخذت على ضعفها صدر الكلام . ليتك اشبعتها متقدما في الخير مع المتقدمين . ولم تشبه في تأثرك حرف الثنائي والثنوين » (195) . ونقرأ في مقامة العروض : « لن تبلغ أسباب الهدى بمعرفة الاسباب والاوتداد ... ما أحوج مثلك الى الشغل بتعديل افاعيله . عن تعديل وزن الشعر بتفاعيله » (200 - 201) .

هذه الغرابة في تقديم الأدب لا نجدها في الشرح المطول الذي وضعه الزمخشري لمقاماته . لا نلمح في هذا الشرح أثرا للمشروع الذي أعلن عنه المؤلف في خطبة كتابه (ذلك أن الشرح نوع له قوانينه ومقوماته) . الصورة التي يرسمها الشرح ليست صورة أب مسيطر يهز ابنه لايقاظه من الغفلة ، وانما صورة أستاذ كفاء يأخذ بيد القارئ ويهد له الطريق لفهم المقامات .

أصل المكتوب

هذا لا يعني أن المقامات موجهة لاي قارئ وأن كل من يتقن القراءة سيتناول الكتاب مباشرة بالدرس . الكتاب موجه الى شخص سيكون وسيطا بين المؤلف والقراء . هذا الوسيط يتمتع بخصائص يصفها الزمخشري في افتتاحيته :

« تحققت احسن الله توفيقك رغبتك في ازدياد العلم ... لما انت متسنم به من حيازة منقبتين وهم ايثار الجد على المهلل والتهالك على الكلم الجمل فاسعفتك الى طلبتك ... وتوصيتك ان لا تتمكن منها الا من يوازيك في صفتك او يدانيك من اولي الفضل والديانة ... ولقد رأينا من المشايخ من يحتاط في اكرام مصنفه حتى لا يرضي له الا أن يكتب

= غريبة:تجده مثلا عند الجاحظ (بخلاء يتحدثون عن الكرم) ، وعند ابن بطلان (طيب يتأسف لكساد صناعته بسبب زوال الاوينة) وعند الحريري (مك يتحدث باحتقار عن الصناعات والحرف وينصح ابنه باتخاذ حرفه الكدية) .

بخط رشيق وبقلم جليل وفي ورق جياد وأن يخط مضبوطاً بالنقط والشكل ... وأن تأمر من انتسخها بان يوشح نسخته باثبات اسم المنشيء وتفخيمه والدعاء له ... وأن تنبه على من تدرسه على موقع النكت فيها واللطائف وما روعي في مناظمتها من رابع الترتيب « 3 - 4 .

يظهر من هذا النص أن الوسيط مدرس للأدب وأنه سيقوم بتتبليغ المقامات . لمن ؟ فقط لاصحاب « الفضل والديانة » أي أنه لن يمكن منها العامة وقليلي الدين . الكتاب لا يعرض للجميع وإنما لفئة محدودة ؛ اذا تلقته كل الأيدي فإنه سيتدنس لا محالة . الكتاب شيء نفيس : الورق جيد والخط أنيق رائع والمحسنات البدعية تشرق كالشموس في سماء الصفحات . ماذا سيفعل به القارئ المحظوظ ؟ سينتسبه (القارئ نساخ وخطاط) وسيستمع الى شروح الوسيط . وفوق ذلك لا بد له من « اثبات اسم المنشيء » . لماذا ؟

الزمخشري لا يجيب عن هذا السؤال بل لا يطرحه . النص الشفوي ينتشر بين الناس دون أن يستند ، في أكثر الأحيان ، الى مؤلف معين . فهو يتيم بلا أصل ، يهيم على وجهه في المسالك المختلفة دون أن يهتدى الى الطريق الذي يقوده الى أبيه ، ويذهب نفسه لكل الذين يلتقي بهم . وعلى العكس فإن النص المكتوب له أب معلوم ، ولا يعرض نفسه الا على الذين ينتسبون اليه⁶ . فهو « ارستقراطي » (الارستقراطية مبنية على شجرة النسب) بينما النص الشفوي « ديمقراطي » (لا يؤبه لسلالته وأصله) .

(6) اخالف هنا ما ورد عند ديريدا (1972 ، ص . 165-166) حول هذه النقطة . لقد بين ديريدا أن الitem يميز حسب افلاطون ، المكتوب الذي يفتقر الى الصوت والسريرة والحضور .

الملح والنحو

ماذا ستفعل بأرجوزة الحريري : ملحمة الاعراب ؟ هل سنحفظها عن ظهر قلب كما كان يفعل القدماء ؟ هل سنقوم بوضع شرح لها بعد الشرح الذي أنجزه الحريري نفسه والشرح العديدة التي تمت كتابتها في الماضي ؟

الأرجوزة شكلت قالباً لعديد من العلوم : النحو ، الفقه ، البلاغة ... كما أنها نمت واتسعت مجالها على الخصوص في عصر « الانحطاط ». في ثناياها يمكن أن نرى منهاجاً في اقتناء المعرفة وتصوراً للفرد والمجتمع . لن أدرس الملحمة من هذه الزاوية وسأكتفي بالإشارة إلى بعض الجوانب التي نمر عليها عادة مر الكرام .

من المعلوم ان الوزن والقافية لا يكفيان لتعريف الشعر . ما هي مقومات الشعر اذا ؟ لم يعد بالامكان القول بأن الشعر سر غامض أو لغز خفي لا يهتدى الى كشفه الا بالحدس وبمعونة ربات الشعر التسع . مقومات الشعر يمكن الاحاطة بها بشرط أن لا نهيم في ضبابية تعريف عام نسقطه على كل الأزمنة والأمكنة .

سننطلق من ملاحظة ابن رشيق : « وللشعراء الفاظ معروفة ، وأمثلة مالوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ باعianها سموها الكتابية لا

يتجاوزونها الى ما سواها¹ ». ابن رشيق يؤكد على المعجم : الشعر ميدان مغلق على الفاظه وتقاليديه التي لا يجوز مخالفتها الا « في الندرة وعلى سبيل الخطرة² ». اذا استعمل الشاعر الفاظاً ومعاني تتنسب الى ميدان آخر فسيترتب على ذلك خلط بين الانواع يعكر صفاء النموذج الشعري³.

ما هي مكونات هذا النموذج ؟ ابن رشيق لا يجب بصفة مباشرة وانما يكتفي بذكر الميادين التي يعتبرها دخيلة على الشعر . وهكذا فان « الفلسفة وجرا الأخبار باب آخر غير الشعر ، فان وقع فيه شيء منها فيقدر ، ولا يجب أن يجعل نصب العين⁴ ». كذلك « لا يجب للشعر أن يكون مثلاً كله وحكمه كشعر صالح بن عبد القدس⁵ ». الحكم والامثال لا ينبغي أن ترد الا في نطاق محدود . النص الشعري لا يعيش فقط بنفسه وانما كذلك بمطابقته لحقل معجمي ودلالي . هذه المطابقة لا يجدها ابن رشيق عند صالح بن عبد القدس الذي غلت عليه الحكمة فتبرأ منه الشعر .

ما هو الشعر ؟ « وانما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطياع ، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له ، وبني عليه، لا ما سواه⁶ » هذا التعريف يحدد التلوين العاطفي الذي يحدثه الشعر في

(1) ابن رشيق ، I ، ص . 107 .

(2) نفس المرجع ، I ، ص . 107 .

(3) نقرأ في مقدمة ابن خلدون (ص . 579) ان صاحبا له انشد المطلع التالي امام احد العلماء باللسان :

لم ادر حين وقفت بالاطلال ما الفرق بين جديدها والبالي
• فقال لي على البديهة هذا شعر فقيه فقلت له ومن اين لك ذلك فقال من قوله ما الفرق
اذ هي من عبارات الفقهاء وليس من اساليب كلام العرب فقلت له لله ابوك انه ابن
النحوبي » .

(4) ابن رشيق ، I ، ص . 107 .

(5) نفس المرجع ، I ، ص . 255 .

(6) نفس المرجع ، I ، ص . 107 .

نفس المستمع . الفلسفة وجر الاخبار والحكمة والمثل ميادين بعيدة عن الشعر لانها لا تحدث الطرب . هذا الشعور مبني على « لغة » وتقاليد وأعراف اعنى ابن رشيق باحصائتها في كتابه .

نستنتج مما سبق أن ابن رشيق يدخل في اعتباره النص والمتلقي . النص لا يصير شعرا الا اذا أحدث انفعالا خاصا عند المتلقي ، وهذا الانفعال مشروط بوجود خصائص لسانية معينة . قد يكون من المفيد أن ندرس الخطابات المختلفة من زاوية التأثير الذي تحدثه عند المتلقي ، هذا لا يعني أنه يجب أن نسأل المستهلكين ، أن نقوم بتحري سوسيولوجي ... ما أقصد هو دراسة المعايير اللسانية التي يتضمنها الخطاب والتي يفترض فيها أن تحدث تأثيرا معينا . هذا ما سأقوم به ، بصفة جزئية ومتلعثمة ، محاولا ابراز خصائص الخطاب التعليمي في الملحة

لتأمل البيتين التاليين ⁷ :

- وإن أردت قسمة الأفعال **لينجلي عنك صدا الأشكال ..**⁽²²⁾
- فكل ما يصلح فيه امس فانه ماض بغير لبس ⁽²⁴⁾
وظيفة الارجوزة هي اساسا ترسیخ معرفة مركزة في الذاكرة .
لهذا لن يعاتب أحد الحريري بسبب الحشو⁸ الذي نجده بكثرة ملتفة للنظر في الملحة . الحشو يظهر على الخصوص في الشطر الثاني من البيت فيتمه ويوصله الى القافية ، فهو عكاز لا بد منه لاقامة الوزن . هل نقول انه اجنبى عن الهيكل العام للارجوزة ؟ هذا ما يظهر للنظر الاولى : الحشو يتماز بتفااته وليس هناك مسوغ للاهتمام به . وهكذا فان مترجم الملحة الى الفرنسية يسمح لنفسه أحيانا بعدم نقل العبارات التي تبدو طفيلية وبعيدة عن النحو⁹ . ومع ذلك فان الحشو

(7) الارقام بين عارضتين ارقام الابيات .

(8) وهو ان يحشى البيت بلفظ لا يحتاج الي لاقامة الوزن . (قدامة ، ص . 248) .

(9) انظر مثلا ترجمته للابيات 53, 166! .

له مدلول لا يجوز اهماله . العبارات من نوع : « لينجلي عنك صدا الاشكال » و « بغير لبس » تسمح لمنتج الخطاب ان يراجع قوله ويحكم عليه ، وتمكنه من ربط الصلة بالمخاطب . الحشو له وظيفة « انتباهية »¹⁰ .

اول عبارة ترد في الملحقة هي : « أقول » ، ومع ذلك فانها ليست بدئية بالمعنى الدقيق . خطاب المتكلم مسبوق بخطاب نابع من ملتمس يطلب العلم :

يا سائلي عن الكلام المنظم حدا ونوعاً والى كم ينقسم
اسمع هديت الرشد ما اقول وافهمه فهم من له معقول(4-5)

المتكلم يمتلك معرفة يبلغها للملتمس المجرد منها . هذه المعرفة اكتسبها هو نفسه من معلم : « فاسمع وع القول كما وعيت » (37) . الخطاب يقتفي آثار خطاب آخر مصدره « جميع العرب العرباء » (72) و « قول كل عالم وداوي » (53) وما « دلت عليه الكتب » (109) . خطاب « العرب العرباء » نقله الرواة والعلماء ودونوه في الكتب . سلسلة التبليغ في الارجوزة تتكون من أربع حلقات :

العرب العرباء ← الرواة ← المتكلم ← المخاطب
الملحقة تختلف الانطباع التالي : خطاب موحد ومتجانس يجتاز بلا اي اصطدام طريقاً مستقيماً تتخلله محطات تتولى تسليمه الى محطات مجاورة : لكن أحد الأبيات يحدث بعض الارتباك :

وآلَةُ التعرِيفُ إلَى فَمِنْ يَرِدْ تعريف كبد مبهم قال الكبد
وَقَالَ قَوْمٌ أَنَّهَا الْلَامُ فَقَطْ اذا الف الوصل متى يدرج سقط
(20 — 21)

القول هنا لا يخص الجميع وانما بعض النحاة فقط . هذا التوضيح العابر يشير الى وجود الاختلاف في علم النحو ، ولقد عاتب

(10) ياكوبسون ، ص . 217

الحضرمي صاحب الملحقة على ايراده هذه الاشارة : « وكان اللائق بوضع هذه المنظومة المختصرة ان لا يتعرض الناظم رحمة الله تعالى لاختلاف المذاهب لا سيما مثل هذا الذي لا يضر الجهل به ^{١١} ». الارجوزة لا يجب ان ت تعرض الا ما تم الاتفاق عليه . وعلى العكس فان الشرح الذى وضعه الحريري لمنظومته يحصى بنهم المسائل التي وقع الاختلاف فيها : القواعد ترتبط باسماء النحاة الذين وضعوها فترى هذا يشرق وذاك يغرب . أما في الملحقة فاننا لا نجد اسماء لأحد النحاة فلا تخضع القواعد التي يوردها المتكلم لاي «رأي ». ذلك ان مخاطب الملحقة ليس هو مخاطب الشرح . الاول مبتدئ بينما الثاني متقدم في علم النحو . ويترتب عن هذا تباين في لهجة المتكلم الذي يتعامل في الملحقة مع غرّ لا ينتظر منه اي اعتراض ، ويعامل في الشرح مع شخص متبحر في النحو فيسهب في القول ويطلق العنوان لعارفه .

ما هي ملامح مخاطب الملحقة ؟ المتكلم لا يوجه خطابه لأنثى : المرأة مقصاة من العلاقة التي تربط حول « العلم » لأنها لم تكن تعتبر مخاطبة مقبولة ^{١٢} . بل ان توجيهه الخطاب العلمي إليها عملية « لادلالية ». بهذا الاقصاء تدرج الارجوزة في افق ايديولوجي مرتبط بشكل انتاجي ومجتمعى معين وبعلاقات معينة بين الاشخاص .. الملحقة ليست كذلك موجهة الى طفل لأن الطفل لا عقل له ولا دين . من هي موجهة اذا ؟ صورة المخاطب الذي هو على كل حال مذكر تظهر من خلال النداءات التالية : « يا هذا » ، « يا صاح » ، « يا اخي » ، « يا فتى » ، « يا رجال ». المخاطب يافع أشرف على مرحلة الرجولة وصار مؤهلاً للتعليم وللاستماع الى شيخ العلم .

(11) حضرمي ، ص . 5.

(12) اذا فكرت لحظة في شعر النسيب فسيتبين لك انه لم يكن موجها الى المرأة وانما الى الرجل لأن هذا الأخير هو الذي يحكم عليه في نهاية الأمر .

له مدلول لا يجوز اهماله . العبارات من نوع : « لينجلي عنك صدا الاشكال » و « بغير لبس » تسمح لمنتج الخطاب ان يراجع قوله ويحكم عليه ، وتمكنه من ربط الصلة بالمخاطب . الحشو له وظيفة « انتباهية »¹⁰

أول عبارة ترد في الملحقة هي : « أقول » ، ومع ذلك فانها ليست بدئية بالمعنى الدقيق . خطاب المتكلم مسبوق بخطاب نابع من ملتمس بطلب العلم :

يا سائلي عن الكلام المنتظم حدا ونوعاً والى كم ينقسم اسمع هديت الرشد ما اقول وافهمه فهم من له معقول(4-5)

المتكلم يمتلك معرفة يبلغها للملتمس المجرد منها . هذه المعرفة اكتسبها هو نفسه من معلم : « فاسمع وع القول كما وعيت » (37) . الخطاب يقتفي آثار خطاب آخر مصدره « جميع العرب العرباء » (72) و « قول كل عالم وراوي » (53) وما « دلت عليه الكتب » (109) . خطاب « العرب العرباء » نقله الرواة والعلماء ودونوه في الكتب . سلسلة التبليغ في الارجوزة تتكون من أربع حلقات :

العرب العرباء ← الرواة ← المتكلم ← المخاطب
الملحقة تخلف الانطباع التالي : خطاب موحد ومتجانس يجتاز بلا اي اصطدام طريقاً مستقيماً تتخلله محطات تتولى تسليمه الى محطات مجاورة : لكن أحد الأبيات يحدث بعض الارتباك :

وآلـة التعرـيف أـلـ فـمن يـرـدـ
ـوقـالـ قـومـ آـنـهـ الـلامـ فـقـطـ
ـتعـرـيفـ كـبـدـ مـبـهمـ قـالـ الـكـبدـ
ـاذـ الفـ الوـصـلـ مـتـىـ يـدـرـجـ سـقـطـ
(20 — 21)

القول هنا لا يخص الجميع وانما بعض النحاة فقط . هذا التوضيح العابر يشير الى وجود الاختلاف في علم النحو ، ولقد عاتب

(10) ياكوبسن ، ص . 217

الحضرمي صاحب الملحقة على ايراده هذه الاشارة : « وكان اللائق بوضع هذه المنظومة المختصرة ان لا يتعرض الناظم رحمة الله تعالى لاختلاف المذاهب لا سيما مثل هذا الذي لا يضر الجهل به ^{١١} ». الارجوزة لا يجب ان ت تعرض الا ما تم الاتفاق عليه . وعلى العكس فان الشرح الذى وضعه الحريري لمنظومته يحصى بنهم المسائل التي وقع الاختلاف فيها : القواعد ترتبط باسماء النحوة الذين وضعوها فترى هذا يشرق وذاك يغرب . أما في الملحقة فاننا لا نجد اسماء لأحد النحوة فلا تخضع القواعد التي يوردها المتكلم لاي « رأي » . ذلك ان مخاطب الملحقة ليس هو مخاطب الشرح . الاول مبتدئ بينما الثاني متقدم في علم النحو . ويترتب عن هذا تباين في لهجة المتكلم الذي يتعامل في الملحقة مع غرّ لا ينتظر منه اي اعتراض ، ويتعامل في الشرح مع شخص متبحر في النحو فيسبّب في القول ويطلق العنوان لعارفه .

ما هي ملامح مخاطب الملحقة ؟ المتكلم لا يوجه خطابه لأنثى : المرأة مقصاة من العلاقة التي تربط حول « العلم » لأنها لم تكن تعتبر مخاطبة مقبولة ^{١٢} . بل ان توجيه الخطاب العلمي إليها عملية « لادلالية » . بهذا الاقصاء تدرج الارجوزة في افق ايديولوجي مرتبط بشكل انتاجي ومجتمعي معين ويعلاقات معينة بين الاشخاص .. الملحقة ليست كذلك موجهة الى طفل لأن الطفل لا عقل له ولا دين . من هي موجهة اذا ؟ صورة المخاطب الذي هو على كل حال ذكر تظهر من خلال النداءات التالية : « يا هذا » ، « يا صاح » ، « يا اخي » ، « يا فتى » ، « يا رجال ». المخاطب يافع اشرف على مرحلة الرجولة وصار مؤهلاً للتعليم وللاستماع الى شيخوخ العلم .

(11) حضرمي ، ص . 5.

(12) اذا فكرت لحظة في شعر النسيب فسيتبين لك انه لم يكن موجها الى المرأة وانما الى الرجل لأن هذا الأخير هو الذي يحكم عليه في نهاية الأمر .

هناك قرابة بين الوعظ والارجوزة : كلاهما يستعمل صيغة الامر ويوجه القول بصفة صريحة الى مخاطب . قواعد النحو لا تدحض كما لا ندحض الاوامر والنواهي الواردة في الموعظة . المتكلم في الملحة يقدم معرفة لا تناقش ولا يجوز تفنيدها . الاعتراض لا يمكن ان يبنيء الا عن السفاهة وعن تفكير مائل ومضطرب . العلم المعروض « لا يمتري فيه الصحيح المعرفة » (18) . ويجب تقبيله « بغير اشكال ولا مراء » (67) . المسارة (initiation) لا يمكن ان تتجز الا بالاستسلام والخضوع فينتقل المخاطب من حالة سديمية الى حالة يصير فيها شخصاً آخر اي يتحول الى « علامة » (14) . الاوامر كثيرة في الارجوزة : « افهم » (62)، « اعلم » (88)، « اعرف واعترف » (53)، « قس على قولي » (14) . الاوامر تحدد علاقة السيطرة التي تجمع المتكلم بالمخاطب . هذا الاخير ينتظر منه أن يتقبل كلام معلمه بالموافقة والرضا والشكر . وينتظر منه كذلك أن يطبق القواعد ويقتدي بالامثلة الواردة في الارجوزة .

الامثلة تنقسم الى قسمين : ملحوظة وغير ملحوظة . لنتأمل الامثلة التالية :

- « سعى زيد » (6)

- « سار وبيان عنه » (25)

- « لم ينزل ابو علي غائباً » (212)

هذه الامثلة « تلفهة » لا يقصد منها الا توضيح قاعدة من القواعد . لنقارنها بالامثلة التالية :

- لا رب الا الله (177)

- ما الفخر الا الكرم (176)

- اضرب أشد الضرب من يغشى الريب (136)

- اجلده في الخمر أربعين جلدة (157)

- قام قس في عكاظ خاطباً (152)

- يا نهما دع الشره (222)

وظيفة هذه الجمل لا تتحصر في توضيح بعض القواعد النحوية :

كل واحدة منها تبلغ معنى يهدف الى التأثير في المتلقي . لنلاحظ أولاً أننا أمام أمثلة « رفيعة » ولنلاحظ ثانياً أن كل واحد منها يحيل على ميدان معرفي غير النحو : التوحيد ، الفقه ، الأدب ... الارجوزة تعلم الاعراب وفي نفس الوقت تقترح نماذج صالحة وتقصد الى تنوير المتلقي وتتنقifice . الحكم وقواعد السلوك التي تتضمنها موردة لكي يعمل بها المتكلمي فيصير مسلماً صالحاً . وقد انتبه الحضرمي لهذه الخاصية فكتب ان الملحة « مع سهولة ألفاظها مشحونة من العلم والآداب ... أما العلم فقد اشتملت على مهمات علمي النحو والتصريف وأما الأدب فما تضمنه امثالتها من الحكم الجامعه والأحكام النافعة التي من وفقه الله لامتثالها وفهم معانيها واستعمالها بلغ الرتبة العليا وحاز شرف الآخرة والأولى »¹³ .

في نهاية الارجوزة تتبدل صورة المتكلم والمخاطب :

فانظر اليها نظرة المستحسن وحسن الظن بها واحسن
وان تجد عيباً فسد الخلا فجل من لا عيب فيه وعلا
(371 — 370)

المتكلم يتخل عن لهجة السيطرة ويتوحد الى المتكلمي . ومع ذلك فان نبرة التواضع (التي لا بد منها كما هو معلوم في افتتاحية وخاتمة أي كتاب) تتماشى هنا مع ميل الى الجدال ومع الرغبة في احراج المخاطب . المتكلم لا يتوجه بالخطاب في البيتين الى مبتدئ حبي وانما الى ند سيء النية يتبع العيوب ولا يغض النظر عنها . الخطاب موجه الى متلق ملم بمادة النحو قادر على فحص الملحة ومناوهة منتجها .

اما المتكلمي المبتدئ فسيجد فيها مبتغاهم ولن يذهب مجده سدى لأن الدعوات التي تشتمل عليها (« اسمع هديت الرشد ... » ، « احفظ وقitet السهو ... » ، « اينما تذهب تلاق سعدا ») ستيسره اقتناء

(13) حضرمي ، ص 49 .

العلم . نجاح المسارَة مرتبط بشعائر وصيغ استرضائية وتشفيعية . ويُظهر ان من يقرأ الملحمة يفلح في تعلم النحو « فانها مشهورة البركة قل ان يبتدئ بها طالب الا ¹⁴ وينجح له مطلوبه ويفلح وذلك لأن ناظمها .. كان مجاب الدعوة » .

(14) نفس المرجع ، ص . 49 .

نَحْنُ وَالسِّنْدِبَادُ

١ - الْبَرُّ وَالْبَحْرُ :

حكايات السنديباد^١ تتكون من سبع حكايات يرويها السنديباد البحري بنفسه ويصف فيها ما جرى له في أسفاره السبعة، وبالإضافة ، هناك حكاية أخرى لها وضعية خاصة لأنها تؤطر الحكايات السبعة ، وتقوم شهرزاد بروايتها لشهريار : حكاية لقاء السنديباد البري بالسنديباد البحري ، التي تبدأ هكذا :

« قالت بلغني انه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السنديباد الحمال وكان رجلاً فقير الحال يحمل بأجرته على رأسه فاتتفق له أنه حمل في يوم من الأيام حملة ثقيلة وكان ذلك اليوم شديد الحر فتتعب من تلك الحملة وعرق واشتتد عليه الحر فمر على باب رجل تاجر قد امه كنس ورش وهناك هواء معتدل وكان بجانب الباب مصطبة عريضة فحط الحمال حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء » (٢) .

الحمل هذا ، الذي يدعى كذلك السنديباد البري ، يجلس أمام قصر السنديباد البحري . لقد انهكه المشي على البر تحت شمس محمرة

(١) الف ليلة وليلة . الجزء الثالث ، ص . 2 - 35 . الارقام التي جعلناها بين عارضتين . ارقام الصفحات .

وها هو الآن يجلس في الظل ليستريح ، قبل أن يستأنف حمل أثقاله . المكان الذي اختاره للجلوس « مصطبة » تفصل بين عالمين ، عالم البر وعالم البحر، أو عالم الفقر وعالم الغنى. ان ما يتوقف عليه الحمال هو البحر ، وهو الآن على الشاطئ ، في مكان مرسوش بالماء يهب عليه « هواء معتدل ». فوق المصطبة تم اللقاء بين البر والبحر ، بين عنصرين مختلفين . البر هنا له صفات مكرورة بينما البحر له صفات محبوبة . الحمال يترك وراءه البر الملتهب ويستقبل بوجهه البحر الذي يرحب به برباده ونسمه العليل . من جهة البر والبحر (أو النار) ، ومن جهة الماء والهواء . العناصر الأربع الأولية² تتواجد وتتواجه بازاء المصطبة .

المواجهة تتجلى عندما ينشد الحمال أبيات شعر يبدى فيها استغرابه من كون « كل الخلائق من نطفة » ومع ذلك فهو « في تعب زائد » بينما صاحب المنزل الذي يوجد قبالتة له ما شاء من « بسط وعز وشرب وأكل »⁽³⁾ . وحين يسمع السندياد البحري كلام الحمال ، يرسل في طلبه ويقدم له « شيئاً من أنواع الطعام المفتخر الطيب النقيس »⁽³⁾ ثم يقول له : « اعلم ان لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي من قبل أن أصير الى هذه السعادة وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه فاني ما وصلت الى هذه السعادة وهذا المكان الا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهواك كثيرة »⁽⁴⁾ . كلا السنديادين وصل الى « هذا المكان » بعد تعب وتنصب ، ولكن شتان بين ما قاساه السندياد البحري وما قاساه السندياد البحري .

(2) قد يستفيد الباحث العربي ، عند دراسته للمؤلفات الكلاسيكية والحديثة ، مما كتبه باشلار حول العناصر الأساسية (الأرض ، الماء ، النار ، الهواء) . مدلول هذه العناصر ليس قراراً في كثير من الأحيان وإنما يتلون حسب الثقافة المعنية والحقيقة التاريخية ، بل إن العمل الأدبي ، إذا نظر إليه على حدة ، قد يعطي صبغة خاصة لهذه العناصر ويوظفها توظيفاً فريداً . انظر مثلاً تحليل غريماس لاحدى قصص موباسان .

، السعادة ، تقاد بالمشاق التي كوبدت من أجلها . من هذا المنظور ، كل واحد ينال من النعيم بحسب الأحوال والأخطر التي لقيها . الحمال لم يركب البحر ولم يتجمّس مشاقه فلم ينزل من كنوزه شيئاً ولم يشاهد غرائبه وعجائبه . لهذا السبب ليس له ، على عكس السنديباد البحري ، حكاية يرويها . لقد بقي فوق البر لم يبرحه ولم يتوغل في البحر الذي يوفر الغنى ورصيداً من الأخبار الشيقة التي تحلو روايتها . كل ما يستطيع فعله الآن هو الاصفاء الى السنديباد البحري ومعاينة العجائب في مرآة خطابه والتقط اشياء التي يقذفها أحياناً على الشاطئ .

لا اننا اذا تأملنا ما حدث للحمال ، نلاحظ انه عاش بصفة مصغرة تجربة عجيبة تجعله جديراً باقتسام اسم « سنديباد » مع صاحبه ، وجديراً بان تروي شهزاد ما وقع له . فعندما ارسل السنديباد البحري في طلبه احتاز الباب الذي كان جالساً قبلاً ، يعني أنه انتقل من فضاء المألف الى فضاء غريب : « فعند ذلك بeft السنديباد الحمال وقال في نفسه والله ان هذا المكان من بقع الجنان » (3) . لو بقي في الفضاء الأول لما كانت هناك حكاية اذ الشرط الاساسي للحكاية هو الانتقال أي احتياز العتبة الفاصلة بين فضائيين³ . عندما يدخل الحمال الى الفضاء الغريب يتغير وجوده وتعريفه . لقد « حط حملته عند البواب » (3) : لم يعد بحاجة الى حمل « اسباب الناس » . الدور المنوط به الآن هو الاستماع الى ما يرويه السنديباد البحري . في صباح كل يوم يقصد الفضاء الغريب وفي المساء يعود الى فضاء المألف . في الصباح يذهب الى البحر وفي المساء يرجع الى البر .

هذه الحركة الدورية نلاحظها بعينها في مسيرة السنديباد البحري . لقد سافر سبع مرات من بغداد الى بلدان بعيدة وغريبة ، وكل سفر ينتهي بالياب الى بغداد . الطواف شمسي ، يبعد السنديباد

(3) لوتمان ، 1975 ، ص . 103 ؛ غريماس ، ص 97 .

من نقطة في العالم ثم يعيده اليها . لكن حدث بعد السفرة السابعة ان الشمس لم تعد تنشط الى الدوران . تجمدت عند نقطة انطلاقها ولم ترحب في مبارحته مرة أخرى . وبفقدان الحركة ينتهي السرد ولا يبقى الا وضع نقطة الختام . الجمود الذي أصاب السنديباد هو في نفس الوقت جمود السرد الذي يعيش بالحركة ويموت بالاستقرار .

حج السنديباد سبع مرات ثم جلس في منزله يحكي مغامراته . وبعد بسبعة أيام لم يبق له ما يحكيه ولم يبق لشهرزاد ما تحكيه عنه ، فيتوقف كل شيء ويتحجر الاشخاص في انتظار الموت . هل معنى هذا ان عنصر البر انتصر على عنصر البحر وان هذا الاخير تحول الى ذكرى تتردد كتردد الأمواج على الساحل ؟

2- الایهام والابهام :

رغم تعرف السنديباد البري على الفضاء الغريب ورغم صحبته للسنديباد البحري فانه يبقى موسوماً « بالبري » و « بالحمل » . ماذا يحمل ؟ قبل ولو جه الفضاء الغريب كان يحمل « اسباب الناس بالأجرة »(4) ، وبعد هذا الولوج تحسنت حاله الا انه ظل يحمل ثقل الأرض ، عنصره الاساسي الذي لا يملك ازاحته عن كاهله . خطواته كلها تتم فوق البر ولا مناص له من الخضوع للعنصر الذي ينتمي اليه والذي يجذبه ويشده اليه .

اما السنديباد البحري فانه ينتمي الى الماء الذي لا يستقر على حال اذ هو دائم الحركة والتغير . ليس هناك سكون على وجه البحر وانما مد وجزر ، أمواج ورياح هوجاء يتلوها هدوء لا يجوز الاغترار به لانه ليس سوى حركة اقل سرعة وأقل قوة . ولكن سمة السنديباد البحري لا تطمس جانبه البري كما ان السمة البرية لصاحبها لا تمنعه كلياً من الانجداب الى البحر . السنديباد البحري ، على الرغم من النعنة الذي يوصف به ، مرتبط بالبر الذي لا يعني ، بالنسبة اليه ، التعب والضنى تحت الحر وانما السلامة والراحة والأمن . البر هو فضاؤه المألف الذي يجد فيه احبابه ورفاقه والعادات التي تربى عليها والتي تبدو له

بديهية ومتقدمة على عادات الاقوام الآخرين . ومع ذلك فانه يلبي دائمًا نداء البحر : « فاشتاقت نفسي الى الفرجة في البلاد والى ركوب البحر وعشرة التجار وسماع الأخبار » (31). اذا كان البر يضمن الاستقرار والاطمئنان فان البحر يضمن الغنى ومشاهدة عجائب البلدان . لهذا فالتدبر هو ما يميز السندياد الذي يضع رجلاً هنا ورجلًا هناك . عندما يكون في البر يشتق الى البحر ويتنكر لعنصره البري ، وعندما يكون في البحر يندم على مفارقته لبغداد ويتنكر لعنصره البحري : « وصرت اليوم نفسي على ما فعلته وقد تعبت نفسي بعد الراحة وقلت لروحى يا سندياد يا بحري انت لم تتب وكل مرة تقاسي فيها الشدائـد والتعب ولم تتب عن سفر البحر وان تتب تكذب في التوبة ففاس كل ما تلقاء فانك تستحق جميع ما يحصل لك » (32).

البحر فتنة تسليـب العقل وتؤدي الى الهلاـك وعلى قدر الفتنة يكون النفور . هذا ما يمكن استنتاجه من صفات العالم الغريب الذي يعرض اشياء تغري السندياد وأشياء يشمئـز منها .

الصفة الأولى تتعلـق بحجم المخلوقات الذي يختلف عما هو شائع في العالم المأـلوف . هناك مثلاً « القرود » اي الأـقزام « وهم أـقبـع الوحوش وعليـهم شعور مثل لـبد الأـسود ورؤـيتـهم تـفـزع ولا يـفـهمـ أحد لهم كلاماً ولا خـبراً وهم مستـوحـشـون من الناس صـفـر العـيـون سـودـ الـوجـوه صـفـارـ الـخـلـقة طـول كل واحد منهم أـربـعـة اـشـبـار » (12). على ان الضـخـامة هي المـيـزة الـغالـبة . عندما يـحلـق الرـخـ في السـماء فـانـ يـحـبـ الشـمـسـ كـماـ تـفـعـلـ الغـفـاماـ وـيـظـلـمـ الـجـوـ . وـالـفـيلـ الـذـيـ هوـ أـكـبـرـ حـيـوانـ فيـ عـالـمـ السـنـديـادـ المـأـلـوفـ ، لاـ يـزنـ اـكـثـرـ منـ ذـبـابـةـ فوقـ قـرنـ « الـوـحـشـ المـسـمـىـ بـالـكـرـكـدـنـ » . الكـرـكـدـنـ هـذـاـ « يـحملـ الـفـيلـ الـكـبـيرـ عـلـىـ قـرنـهـ وـيـرـعـىـ بـهـ فـيـ الـجـزـيرـةـ وـالـسـواـحـلـ وـلـمـ يـشـعـرـ بـهـ وـيـمـوتـ الـفـيلـ عـلـىـ قـرنـهـ وـيـسـيـحـ دـهـنـهـ مـنـ حـرـ الشـمـسـ عـلـىـ رـأـسـهـ وـيـدـخـلـ فـيـ عـيـنـيـهـ فـيـعـمـيـ فـيـرـقـدـ فـيـ جـانـبـ السـواـحـلـ فـيـجـيـءـ لـهـ طـيرـ الرـخـ فـيـحـمـلـهـ فـيـ مـخـالـبـهـ وـيـرـوحـ بـهـ عـنـ أـوـلـادـهـ وـيـزـقـهـ بـهـ » . (11)

الصفة الثانية للفضاء الاجنبي هي مزجه للتناقضات والمتناقضات

اذ تتجاوز فيه اشياء نفيسة مع كائنات مخيفة : « ومشيت في ذلك الوادي فرأيت ارضه من حجر الالماس ... وكل ذلك الوادي حياد واقاع » (10). ليس للوادي منفذ ولا مخرج ويبقى السنديباد يهيم في جنباته متأملاً الاحجار الكريمة ومتৎسرأ على احراز ثروة هائلة لن يستقىده منها اذ ينتظر بين لحظة وأخرى ان يصير في جوف حية . اسباب الفن والسعادة تتجاوز مع اسباب الذعر والموت .

الصفة الثالثة هي وجود شعائر وعادات لم تكن تدور بخلد السنديباد فيشعر منها جلده ويشعر بالدوار تجاهها. فهناك قوم يتذذبون بأكل لحم الآدميين ثم هناك قوم لهم « عادة رديئة جدا » اذ كلما « ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة وان مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتذذب أحد منهم بالحياة بعد رفيقه » (20). العالم الغريب ميدان فسيح للوصف المفصل ، بينما في العالم المألف تكفي الاشارة والتلميح . ليس هناك اي داع لوصف بغداد او الفيل او النسر: التسمية وحدها كافية لابراز خصائص الكائنات المألفة. وليس هناك كذلك اي داع للتحدث باسهاب عن عادات العالم الذي ينتمي اليه الراوي. فعندما يعلن هذا الأخير انه اثر عودته الى بغداد « تصدق ووهب وأعطي » (11) فإنه لا يشعر بادنى حاجة الى ان يضيف انه فعل ذلك شكراً للله لانه شيء معلوم. علة الاحداث معروفة في عالمه ولا تحتاج الى تفسير او تعليق. العالم المألف يقتضي فيه في القول بينما لا بد من الاطالة في وصف العالم الغريب لانه مجهول .

الصفة الرابعة تتعلق بالتسمية. لا يخفى ما للتسمية من أهمية قصوى اذ بفضلها يتم ضبط الاشياء والتجلو بتقة خلالها . السنديباد كثيراً ما يعجز عن تسمية الاماكن التي تلقاها فيها العواصف. اذ ذاك يكون الضلال والضياع لانه لا يستطيع وضع اسم على الجزيرة التي يوجد فيها فلا يدرى الجهة التي يجب عليه ان يقصدها ليتم له الخلاص والنجاة. سئل مرة بعد عودته الى بغداد عن مدينة عاش فيها مدة من الزمن فأجاب : « والله لا اعرف للمدينة .. اسمها ولا طريقاً » (31). العالم الغريب له خريطة الخاصة التي تختلف عن خريطة

العالم المأثور .

وقد يحدث أحياناً أن التسمية العامة المجردة (جزيرة، انسان ..) تصدر عن الوهم والالتباس. فمثلاً يبصري السنديباد « قبة كبيرة بيضاء شاهقة العلو كبيرة الدائرة » ولكن يتبيّن له فيما بعد أنها « بيضة من بيض الرخ » (9) . ومرة أخرى ينزل هو والبحارة إلى « جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة » ثم يعلمون بعد فوات الأوان أن ما ظنوه جزيرة « إنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر فبني عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار » (4 - 5) . وعلاوة على ذلك ما هو الاسم الجدير بالقوم الذين يأكلون لحم البشر « بلا شيء ولا طبخ » (18) ؟ وأي اسم يليق بأهل مدينة « تنقلب حالتهم في كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء » (34) ؟ .

هذه الأسئلة تؤدي بنا إلى السؤال التالي: ما هو التعريف الذي يليق بالسنديباد ؟ هل سعيه في العالم الغريب يجعله، ولو إلى حد ما، غريباً عن نفسه ؟ بعبارة أخرى، هل هو متمسك كل التمسك بمنطق العالم المأثور بحيث يسلم من عدوى الغرابة ؟ .

3- السنديباد الهوائي والسنديباد التحت أرضي :

البحر ماء والماء يت弟兄 ويصير هواء. لم يكتف السنديباد بركوب البحر بل جرب كذلك، ثلاث مرات، صعود الجو، مرة على متن طير الرخ، ومرة على متن نسر، ومرة متشبثاً بأحد الرجال الذين تنبت لهم أجنحة كل شهر. وحسب ما يظهر من الحكاية السابعة فإن التحليق في الفضاء من عمل الشيطان ولا ينبغي للإنسان أن يحاوله لأن فيه تجاوزاً للطبيعة البشرية. من طبيعة الطيور أن تصعد في الجو ولكن على الأدميين أن يحجموا عن ذلك لأن فيه تطاولاً وشططاً وتحدياً للحدود المرسومة لهم . وبالفعل فقد كانت التحليقة الثالثة أن تنتهي بكارثة أي ان السنديباد كاد أن يهوي إلى الأرض ويتكسر عقاباً له على غروره :

« ولم ينزل طائرا بي ذلك الرجل وانا على اكتافه حتى علا بي في الجو فسمعت تسبيح الاملاك في قبة الافلاك فتعجبت من ذلك وقلت سبحان الله والحمد لله فلم استتم التسبيح حتى خرجت نار من السماء فكادت تحرقهم فنزلوا جميعا وألقوني على جبل عال وقد صاروا في غاية الغيظ مني » (34) .

النار كما رأينا في البداية حلقة البر بينما الجو حليف البحر. النار عدوة الهواء كما ان البر عدو البحر. اذا كان ركوب البحر مكروها لان فيه مجازفة واستسلاما لعنصر التغير فان ركوب الجو محرم لأن فيه تشبها بالعفاريت والشياطين وخرقا لنوميس الطبيعة. على كل حال لم يعد السنديباد الى مثلاها وعمل بنصيحة زوجته : « قالت لي احترس من خروجك بعد ذلك مع هؤلاء الاقوام ولا تعاشرهم فانهم اخوان الشياطين ولا يعلمون ذكر الله تعالى » (35) .

العلاقة بين البر والبحر أفقية بينما العلاقة بين البر (او النار) والجو عمودية. وقد تتطور العلاقة العمودية الى علاقة بين سطح البر وجوفه اي بين عالم الأحياء وعالم الاموات . فكما ان السنديباد ارتفع ثلاث مرات الى عنان السماء فلقد نزل ثلاث مرات الى عمق الارض، الى منطقة تخيم عليها « ظلمة شديدة » (29) ولا يعرف فيها ، الليل من النهار » (21) . فلقد دفن حيا مع زوجته الميتة في السفرة الرابعة، اما في السفرة السادسة والسابعة فانه لم يجد طريقة تخلصه من الوحدة والضياع سوى ركوب فلك صغير يسير مع التيار في نفق طويل تحت الجبل. الفلك بمثابة تابوت متجلو، والسنديباد، الذي تأخذة، من شدة التعب ، « سنة من النوم » (29) ، كالميت فيه . في عالم الظلم والموت يتحكم زمان خارج الزمان العادي الذي يتحدد بطلع الشمس وغروبها .

مما سبق يمكن ان نستنتج ان السنديباد، بانتمائه الى عالمين مختلفين، قد صار وسيطا بينهما (الوسيط هو الذي يكون في الوسط بين شخصين ويكون ملما بكل حاجاتهما وم gioleهما و مشاكلهما) . بفضل اسفاره التي تنقله من افق الى افق، تأهل لان يكون سفيرا بين

بغداد (رمز الفضاء المألف) واقتدار الغرابة . لقد اهتدى مرة الى تلقين قوم غرباء صناعة السروج ، وبالمقابل عاد يوما بهدية من أحد ملوك البلاد البعيدة الى هارون الرشيد . « فتعجب الخليفة من ذلك غاية العجب وأمر المؤرخين ان يكتبوا حكاياتي ويجعلوها في خزانته ليعتبر بها كل من رآها » (31) . السرد في هذا المضمار أحسن وسيلة للتبادل بين العالمين .

4 - المقايسة :

متى يأخذ رواة ألف ليلة وليلة في سرد حكاياتهم ؟ عندما لا يكون بد من ذلك ويصبح السرد الوسيلة الوحيدة للخروج من ورطة او موقف صعب . السرد وليد توتر بين قوي وضعيف . حين يشد القوي بخناق الضعيف لا يجد هذا الأخير خلاصه الا بسرد حكايته او حكاية اشخاص آخرين . الحكاية مرادفة للتسلل والرجاء، انها القرابان الذي يذبح لتهديئة غضب الشخص المتسلط وتقربيه من الشخص الذي يوجد تحت رحمته، بحيث تصير العلاقة بينهما، ليس بالضبط علاقة مساواة، وإنما علاقة تفاصم وتبادل . بهذا المعنى تتحول عملية السرد الى عملية تعاقد (ضمني او علني) بين راو ومستمع⁴ . كلا الطرفين ينتظر من الآخر شيئا: المستمع ينتظر من الراوي حكاية شيقة ، والراوي ينتظر من المستمع ان يعفو عنه او بصفة عامة، ان ينقله من حالة سيئة الى حالة محمودة . للسرد سلطة عجيبة لا تقاوم . كلما يتقدم السرد كلما يهدأ المستمع وتسترخي ملامح وجهه المكفهرة ، اي انه يسقط في الفخ الذي نصبه له الراوي عندما اخذ في السرد . الراوي لا مندوحة له من الكلام والمستمع لا مندوحة له من تنفيذ رغبة الراوي عندما يتم حكايته . السرد له وظيفة معينة اذ هو صلة وصل بين شخصين اتسعت الهوة بينهما الى حد ان احدهما يكون على شفا حفرة

(4) بارت ، 1970 ، 1 ، ص . 95 - 96 : تودوروف ، 1971 ، ص . 86- 88.

من القتل . وظيفة السرد هي اعادة التوازن لعلاقة مختلفة .
هذا النوع من التعاقد نجده بالطبع في حكايات السندياد ولكن علاقه القوة بين الرواية والمستمع معكوسة هنا . في جل حكايات الف ليلة يكون المستمع (شهريار مثلا) هو القوي المسيطر، ويكون الرواوي (شهزاد) هو الضعيف الخاضع الذي يتلمس العطف والرحمة . لكن في حكايات السندياد نجد نقىض هذا : السندياد البحري، الرجل القوي(الغنى) هو الذي يقوم بالسرد، بينما السندياد البري، الرجل الضعيف (الفقر) هو الذي يتلقى السرد .

ما هو ثمن الاصفاء ؟ السندياد البري ينحصت الى حكايات السندياد البحري وينال كل ليلة مكافأة سنية جزاء له على إنصاته : « ثم ان السندياد البحري عشى السندياد البري عنده وأمر له بمائة مثقال ذهبا وقال له آنستنا في هذا النهار فشكراه الحمال وأخذ منه ما وهبه له وانصرف الى حال سبيله » (8) . الاصفاء يقدر بمائة مثقال ذهبا بالإضافة الى عشاء فاخر . عندما دخل الحمال في علاقة تبادل مع السندياد انتقل من الفقر الى الغنى: التبادل يؤدي الى التبدل .

نتذكر ان السندياد البحري شرع في رواية مغامراته ليبرهن للحملان ان « السعادة » التي صار اليها قد استحقها بما كابده من صعوبات ومشاق . ويمكن ان نضيف انه تاب من الاسفار ولكن لم يتبع من الرواية، فلا بد له من مستمع يعيره سمعه . لكن ماذا حدث بعد ان انهى السندياد حكاياته السبع ؟ لم تنفصم علاقته مع الحمال لأن السرد خلق بينهما انساً ومودة استمرا الى أن اتى « هازم اللذات ومفرق الجماعات » (35) .

ينبغي ان نشير الى ان السندياد لم يرو للحمل فقط ما جرى له . لا ننسَ انه تاجر وان التجارة، بجانب « الفرجة » هي الغرض من اسفاره : « وكل محل رسونا عليه مقابل التجار وارباب الدولة والبائعين والمشترين ونبيع ونشيري ونقايض بالبضائع فيه » (8) . عندما يسعفه الحظ (البحر) فإنه يتاجر بالبضائع التي حملها معه من بغداد . ولكن ماذا يفعل عندما يغرق مركبه وتضيع امتعته ولا ينجو الا

باعجوبة من الفرق ؟ هل يفقد صفة التاجر ؟ لا ، لانه يستدر عطف الناس بسرد ما وقع له اي انه يتجر بالخطوب التي لقيها . عندما يتلف البحر جميع ما يملك فانه يرقد حاله بالسرد وبعد مدة يصير من جديد غنياً . السرد سلعة يجدها دائمًا رهن اشارته عندما يفقد سلعة الاصغرى . في وسعي دائمًا ان يروي كيف ضاعت منه سلعة وكيف صار معدما ، ومقابل حكايته ينال الخير العميم . « ولم نزل سائرین الى ان وصلنا الى مدينة الملك المهرجان وقد دخلوا عليه وأعلموه بقصتي فطلبوني فادخلوني عليه وأوقفوني بين يديه فسلمت عليه فرد علي السلام ورحب بي وحياني باكرام وسائلني عن حالي ، فأخبرته بجميع ما حصل لي وبكل ما رأيته من المبتدأ الى المنتهي فعند ذلك تعجب مما وقع لي وما جري لي .. ثم انه احسن الي وأكرمني وقربني اليه وصار يؤنسني بالكلام والملائفة وجعلني عنده عاملًا على مينا البحر .. » (6) بفضل ما تدره عليه حكايته من مال يشتري سلعاً جديدة ويعود الى الاتجار والمقايضة .

على انه احياناً لا ينفع السرد في ايجاد تعاقد يرضي الطرفين . يحدث هذا عندما يكون احد الطرفين مفتقرًا الى عنصر من عناصر الأدبية . اذ ذاك يصبح السرد عديم الفائدة لانه قبل كل شيء ، فعل بشري لا يتم الا بين البشر . لا شيء يرجى من آكلي لحم الانسان ولا من الاقزام الذين ، بالإضافة الى توحشهم ، « لا يفهم احد لهم كلاما ولا خبرا » ولا شيء يرجى من العجماءات ولا من المخلوقات المشبهة بها كالعملاق الذي يظهر في الحكاية الثالثة والذي هو « في صفة انسان » ولكن « له انياب مثل انياب الخنازير وله فم عظيم الخلقة مثل فم البئر وله مشافر مثل الجمل » (13) . هذا المخلوق الذي تغلب عليه الاوصاف الحيوانية لا يتكلم وليس بامكان من يقع في قبضته ان يجري معه اي حوار .

ماذا يحدث عندما يكون احد الطرفين لا يستطيع التعبير عن حاجاته الا بالاشارة ؟ لنقرأ ما وقع للسنديارد مع شيخ البحر : « ثم دنوت منه وسلمت عليه فرد علي السلام بالاشارة ولم يتكلم فقلت له يا

شيخ ما سبب جلوسك في هذا المكان فحرك رأسه وتأسف وأشار لي بيده يعني احملني .. فتقدمت اليه وحملته على اكتافِ ، وجئت الى المكان الذي أشار لي اليه وقلت له انزل على مهلك فلم ينزل عن اكتافي وقد لف رجليه على رقبتي فنظرت الى رجليه فرأيتهما مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة » (24) . هذا المخلوق يدخل في حوار مع السنديباد ولكن بالاشارة فقط. ان رجليه الجاموسيتين وعدم قدرته على النطق تقربانه من الحيوان. فهو، كالعملاق والاقزام، نصف انسان ونصف حيوان . التواصل في هذه الحالة ينعدم او لا يخدم الا طرفا واحدا، وحين يصير التبادل مستحيلا لا يبقى الا العنف ولغة القوة .

٥- السنديباد العربي :

لنتسائل الان عن معنى التوبة الصارقة التي اعلنها السنديباد في نهاية مطافه : « ثم اني تبت الى الله تعالى عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشهوات » (35) . هل السفر من المحظورات ؟ ما هو الذنب الذي اقترفه والذي يستلزم التوبة ؟

ان ما تاب منه السنديباد هو فتنة العالم الغريب والتزععه الى الذوبان فيه. الهلاك الذي يتهدده في البحر هو الاستسلام الى اغراء ، الآخر ، والتنكر للمنبع والأصل. في كل سفرة تختلط عليه المسالك ويکاد ان لا يعود الى ذويه. التوبة هي الاوبة الى بغداد، الى النقطة التي كان منها انطلاقه، الى البداية .

لكن الوقاء لعالم الالفة لا يعني الانفصال الكلي عن عالم الغرابة. والا فلماذا يشعر السنديباد بحاجة ملحة الى رواية تجاربه ولماذا صار كل من سمع بقدومه يجيء اليه ويسأله عن حال السفر واحوال البلاد فيخبره ويحكي له ما لفته وما قاساه» (12) ؟ حكايات السنديباد بمثابة حوار، او جدل، بين الانغلاق والانفتاح، تماما كالثقافة العربية

(5) السنديباد البحري يصير حسلا . كالسنديباد البحري ...

المعاصرة لها (الجاحظ مثلا) التي تتميز بالالتحام بين عناصر مألوفة وأخرى غريبة، بين البر والبحر .

والليوم من ينكر ان السنديباد ما يزال يخاطبنا عبر القرون ويسائلنا عن علاقتنا بالعالم المألف وبالعالم الغريب(الغربي)؟ لقد كثر حفته على الخصوص منذ عصر النهضة (انظر على سبيل المثال الساق على الساق لاحمد فارس الشدياق وحديث عيسى بن هشام للموبلحي) وليس في الأفق ما ينبئه بأن عهد « السنادبة » قد انتهى . بصفة او بأخرى كلنا اليوم، في العالم العربي، سنديباد .



المراجع

عندما يتعلق الأمر بأكثر من كتاب لمؤلف ما، فإنني أتبع اسم المؤلف بتاريخ الكتاب الذي أشير إليه. وعندما يكون المؤلف قد أصدر أكثر من دراسة في سنة واحدة فإني أتبع التاريخ بحرف (a) أو (b).

□ □ □

□ المراجع باللغة العربية:

ابن خلدون: المقدمة، بيروت، دار احياء التراث العربي، بدون تاريخ.

ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (منشور مع فن الشعر لأرسطو).

ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن المقفع: كليلة ودمنة، بيروت، 1969.

أرسطو:

- 1959، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة.

- 1973، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، الطبعة الثانية.

اصفهاني: الأغاني، بيروت 1973.

ألف ليلة وليلة، المطبعة العامرة العثمانية، الطبعة الثالثة، 1311.

باقلاني: اعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، 1964.

تعاليبي: ينطيم الدهر، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، القاهرة، 1377.

جابر عصفور: الصورة الفنية، القاهرة، دار الثقافة، 1974.

جاحظ: البيان والتبين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960.

جرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

حريري:

- 1326: مقامات الحريري، القاهرة.

- 1904: ملحة الاعراب، تحقيق ليون بينتو (النص العربي مصحوب بترجمة فرنسية)، باريز.

حضرمي: تحفة الأحباب وظرفة الأصحاب، القاهرة، بدون تاريخ.

زمخشري: شرح مقامات الزمخشري، بيروت، بدون تاريخ.

ضيف: المقامات، القاهرة، دار المعارف، 1954.

القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، دار احياء الكتب.

قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1963.

قرزوني: الايضاح في علوم البلاغة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1975.

مذانی: الرسائل (منشورة بعنوان: كشف المعانی والبيان عن رسائل بدیع الزمان، مع شرح لابراهیم الاحب الطرابلسي، بيروت، المطبعة الكاثولیکیة، بدون تاريخ).

یاقوت: معجم الأدباء.

□ المراجع بلغة أجنبية:

- Arkoun (M.): *Essais sur la pensée islamique*, Paris,. Maisonneuve et Larose, 1973.
- Bakhtine (M.): *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1970.
- Barthes (R.):
- _____ : 1968: "Linguistique et littérature", *Langages*, 12.
 - _____ : 1966: "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8.
 - _____ : 1970 a: *S/Z*, Paris, Seuil.
 - _____ : 1970 b: "L'ancienne rhétorique", *Communications*, 16.
- Birge-Vitz (E.): "Type et individu dans l'"autobiographie" médiévale", *Poétique*, 24, 1975.
- Blachère (R.): *Histoire de la littérature arabe*, Paris, Maisonneuve, tome I, 1952.
- Blanchot (M.): *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- Bremond (C.): "La logique des possibles narratifs". *Communications*, 8 1966.

Derrida (J.):

_____ 1971: "La mythologie blanche", *Poétique*, 5.

_____ 1972: *La Dissémination*, Paris, Seuil.

Duchet (C): "Idéologie de la mise en texte", *La Pensée*, 215, 1980.

Eliade (M.): *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

Foucault (M.): *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Gadamer (H. - G.): *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976.

Genette (G.): *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Greimas (A. J.): *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.

Grunebaum (G. von): *"L'Islam médiéval*, Paris, Payot, 1965.

Hamon (Ph.): "Qu'est-ce qu'une description", *Poétique*, 12, 1972.

Jakobson (R.): *Essais de linguistique générale*, collection "Points".

Jauss (H.R.):

_____ 1970: "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, I.

_____ 1978: *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

Kilito (A.):

_____ 1976: "Le genre "séance": une introduction", *Studia Islamica*, 43.

_____ 1980: "L'auteur de paille", *Poétique*, 44.

Lacoue-Labarthe (Ph.) et Nancy (J. - L.): *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

Likhatchev (D.): "L'étiquette littéraire", *Poétique*, 9, 1972.

Lotman (Ju. M.):

_____ 1969 (avec Pjatigorskij): "Le texte et la fonction", *Semiotica*, 2.

_____ 1975: "On the metalanguage of a typological description of culture", *Semiotica*, 14: 2.

Papadopoulo (A.): "Esthétique de l'art musulman, la peinture", *Annales*, 3, 1973.

Porcher (M.C.): "Théories sanscrites de language indirect", *Poétique*, 23, 1975.

Prince (G.): "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 1973.

Ricoeur (P.): *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1973.

Riffaterre (M.): "Le poème comme représentation", *Poétique*, 4, 1970.

Rothe (A.): "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine", *Littérature*, 32, 1978.

Tomachevski (B.): "Thématique", in: *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes, Paris, Seuil, 1965.

Todorov (T.):

- _____ 1971: *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.
- _____ 1972: a (avec O. Ducrot): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- _____ 1972 b: "La poétique en URSS", *Poétique*, 9.
- _____ 1977: *Théories du symbole*, Paris, Seuil.
- _____ 1978 a: *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
- _____ 1978 b: *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil.

Viëtor (K.): "L'histoire des genres littéraires", *Poétique*, 32, 1977.

Watt (I.): "Réalisme et forme romanesque", *Poétique*, 16, 1973.

Zumthor (P.): *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.